CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

569

noviembre 1997

DOSSIER
Aspectos del psicoanálisis

James Fenton
Señora Lázaro. Sobre Sylvia Plath

Albert G. Hauf
Ausiàs March, la voz del silencio

Selena Millares y Osvaldo Rodríguez
Sobre Gonzalo Rojas

Centenarios de Johannes Brahms y Gaspar Cassadó

Entrevista con Nelson Pereira dos Santos

Collages de Juan Benet

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

569 ÍNDICE

DOSSIER
Aspectos del psicoanálisis

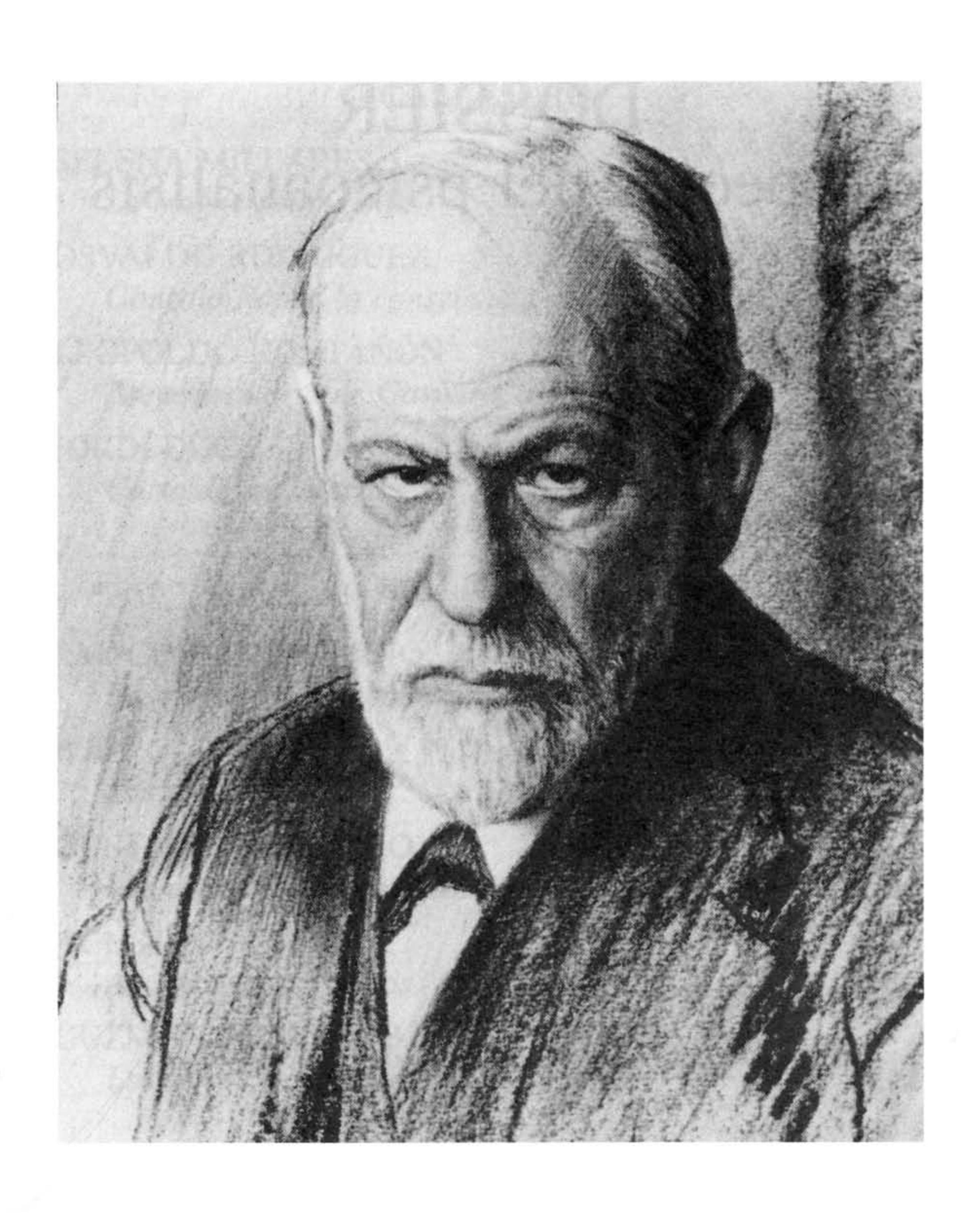
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Aspectos del psicoanálisis

Coordinador: Eduardo Foulkes



Sigmund Freud

El artista y el psicoanalista, mutuamente interpelados

La pregunta que el psicoanalista recibe del artista

La enseñanza cotidiana dispensada al psicoanalista consiste en que lo humano es el efecto del mestizaje de sustancias tan heterogéneas como la materialidad del cuerpo, la imagen del cuerpo y el verbo incorporado. Su práctica le recuerda incesantemente que dicho mestizaje, por el que lo real, lo simbólico y lo imaginario se entrelazan, instituye, entre el cuerpo, lo imaginario y la palabra, un nudo cuyo carácter problemático se traduce en ese sufrimiento llamado síntoma.

Si el acento del sufrimiento se pone sobre el cuerpo, el síntoma expresado por el analizando privilegiará el malestar que puede hallar un sujeto en la manera de habitar su cuerpo. Tal malestar es la misma expresión de lo que, desde que se constituye en hablante, el hombre está despojado, esa naturalidad que fascina tanto en el cuerpo animal. ¿Son concebibles un caballo o un gato que parezcan estar mal situados en su cuerpo, de sentirse estrechos en él o, por el contrario, perdidos dentro de él?

¿Qué puede transmitir el análisis a un sujeto que sufre por no hallarse «en casa» dentro de su cuerpo? ¿Cómo puede el analizante recobrar la ligereza saltarina de su cuerpo cuando, hundido en la depresión, no puede levantar un cuerpo demasiado pesado?

La experiencia nos enseña que el sujeto puede olvidar tal dimensión del cuerpo pesado –es decir: de ese compañero que es su cadáver potencial– cuando lo real de ese cuerpo recobra su vínculo primordial con el poder originario de ese velo humanizador que es el vestido.

Lo real del cuerpo, sustraído al reino exclusivo de la gravedad, se torna algo real llamado a elevarse, a levantarse en un movimiento que le hace mirar el cielo por medio de la humanización que conlleva aquel velo. El enigma de ese movimiento ascendente por el cual nuestro antepasado, el *homo erectus,* se levantó un buen día, surge de otro poder que no es el meramente muscular.

Ahora bien: ese movimiento de incorporación que puede transmitir un trabajo analítico, está ligado a la capacidad, que conserva el analizando, de poder olvidar que su cuerpo es sólo materia: conserva la capacidad

de desmaterializarse por la incorporación del velo imaginario y de la palabra.

Este enigmático poder del olvido –que el analista articula con el olvido primordial del rechazo originario– es la primera pregunta que el psicoanalista recibe del artista cuando se vuelve bailarín. ¿No es él, entonces, quien nos instruye sobre la aptitud del cuerpo para cuestionar la pesadez atestando su parte inmaterial?

Si, en su primera fase, el síntoma humano, en tanto privilegia el sufrimiento ligado al cuerpo, es interrogado por la suerte que la danza concede al cuerpo, en su segunda fase, el síntoma humano en tanto ligado a la confusión de su imagen, recibe una pregunta fundamental del pintor.

El sufrimiento ligado a la imagen del cuerpo se vincula con el hecho de que esta imagen se estructura como fundamentalmente dependiente de la mirada del otro. La expresión de tal dependencia toma generalmente dos direcciones antinómicas.

En la primera, el sujeto es llevado a preguntarse: «¿Estoy conforme con lo que el ojo del Otro espera de mí? ¿Tengo la forma adecuada, el uniforme adecuado?».

La experiencia nos enseña que para adquirir tal conformidad el sujeto está dispuesto a renegarse. En tanto la función de la mirada es buscar una imagen, o sea algo fundamentalmente silencioso, el sujeto se dispone a negarse como hablante y si dicho sujeto es mujer, a obedecer, en tanto imagen, a la orden: «Sé bella y cállate».

El sentido de tal negación es el siguiente: «Consiento al silencio desde que consiento en ser sólo imagen visible, o sea cosa despojada de lo invisible. Sé, en efecto, que quien habla sólo puede ser invisible».

La segunda dirección que puede tomar el sufrimiento del sujeto expuesto a la mirada, se vincula con lo que le ocurre cuando, viviéndose como transparente bajo el maligno ojo de la Medusa, intenta perder esa cosa viviente que hay en él y que es su parte invisible. Desde entonces, su imagen, despojada de su parte inimaginable, desaparece, pues su consistencia visible provenía sólo de la existencia de su carga invisible.

¿Qué ocurre con el sujeto visto desde todas partes por una mirada omnividente, omnisciente? Ha sido convertido en estatua, por la mirada de la Medusa, reducido a la inmovilidad. El desplazamiento y el movimiento no le serán nuevamente posibles sino cuando un trabajo analítico le haga recuperar ese punto que está más allá de la imagen y que es, como indica el segundo mandamiento mosaico, la palabra.

De ese tercer punto en que la palabra y la imagen dejan de estar disociadas, puede surgir otro tipo de mirada distinto al ojo maligno, esa nueva mirada que el analizando reencuentra al final del análisis y que es, contrariamente a la mirada que todo lo sabe, una mirada que no lo sabe todo y que, por ello, está dispuesta a poder no sólo conocer, sino reconocer lo que

hay de invisible en el sujeto. Podríamos decir que esa mirada existe en tanto mirada que escucha. Aparece en la escena trágica griega cuando Apolo, dios de la imagen, consigue ver lo que escucha: la música de Dionisos.

En este punto, el analista que se interroga sobre la estructura de la mirada que dirige al analizando, recupera la pregunta de la mirada del pintor: ¿no es acaso el pintor quien sabe escuchar lo invisible, quien sabe darlo a ver con algunas manchas de color?

El tercer sentido en que se experimenta el síntoma es el que se induce en el sujeto cuando su palabra, maltratada, intimidada por el temor de farfullar, de tartamudear, prefiere ocultarse en el silencio para no arriesgarse a hacerse escuchar, más allá de lo que las palabras podrían hacer oír, o sea la dimensión de lo inaudito, que es propia del inconsciente.

¿Cómo es que un sujeto, efectivamente, puede asumir que se reconoce instituido no ya por el señorío de lo que piensa, sino por lo que dice, puesto que, en cuanto se abandona a decir la verdad, descubre que no es el dueño de la palabra, sino que ella es su señora y su amante, ella quien dispone del poder creador de transgredir el código y dejar aparecer unas significaciones inéditas?

Sólo en la medida en que es llevado a reconocer que su no asunción del poder metafórico de la palabra es inductora del síntoma humano, el analizando es llevado a recibir de la poesía y la música esta pregunta: ¿de qué está hecha su relación con el lenguaje, puesto que por su práctica, es llevado a subvertir aquello que la prosa hace escuchar como sensato, haciendo escuchar, en el poema y en la música, lo que el poema y la música transmiten de propiamente inaudito?

La pregunta que el artista recibe del psicoanalista

Si las tres fases del síntoma conducen al analista a interrogar lo inaudito, lo invisible y lo inmaterial, cuyos embajadores son el músico, el bailarín y el pintor, ¿recibe el artista, de vuelta, alguna pregunta del psicoanalista?

Sí: recibe de él la pregunta por la significación ética de la palabra. Entender por qué esta significación fue recibida por Freud a través de los griegos, nos lleva a reconocer que, mucho más allá del mito de Edipo, es la significación de la estructura trágica lo decisivo para aprehender el alcance de la ética. En este sentido, la interpretación que nos propone Nietzsche para comprender la esencia de lo trágico, es para nosotros un fecundo camino. ¿Qué quiere significar Nietzsche cuando dice que la escena trágica es el lugar de la reconciliación entre Apolo y Dionisos, sino que es posible que esas divinidades que se oponen en todo –puesto que una asume la desmesura de la música y la danza, y la otra, el mundo de la medida y la forma– dejan de oponerse?

Esta sensación se produce en tanto Apolo da al poeta trágico la posibilidad de traducir a formas visibles esa esencia íntima, anterior a toda forma, que es la música. En tal operación, el poeta es un traductor que consigue que lo ilimitado del mensaje musical se encarne en los límites de la imagen apolínea: la palabra del poeta es así el significante por el que pueden anudarse lo real de la música y la imagen especular.

Este nudo evoca aquel otro, por el cual el lenguaje escolástico introducía entre la esencia musical de las cosas *(universalia ante rem)* y el concepto apolíneo *(universalia post rem)* la existencia de los *universalia in re,* en tanto constituyentes de la realidad.

Lo que retenemos de este nudo –que no deja de evocarnos el nudo borromeo de Lacan, donde se entrelazan lo real, lo imaginario y lo simbólico– es que hace falta la palabra de un poeta traductor para que lo real musical pueda ser tomado a cargo por la imagen apolínea. En la tensión así establecida entre el coro dionisiaco (que asume la herencia dionisiaca de la danza y la apolínea de las leyes de la Ciudad) y el actor, surge un diálogo que introduce la ética en tanto dicho dispositivo es el de un tribunal que evalúa el reparto de responsabilidades entre dioses y héroes. Este tribunal de la palabra evoca el proceso en el cual el analizando consiente en comprometerse asumiendo ese nuevo lugar trágico que es el diván. ¿No es acaso el sujeto del inconsciente, el poeta traductor que vuelve visible lo que la imagen especular tiene de inaudito y que, inversamente, permite a lo inaudito encarnarse en tanto que invisible, en lo visible?

En este sentido, el tribunal de la palabra plantea una pregunta a todo creador artístico: cuando un sujeto, efectivamente, se compromete en la vía de la creación ¿no se ve obligado a tener en cuenta, si es músico o bailarín, la traducción de su acto dionisiaco al lenguaje apolíneo de la forma? Inversamente, si es pintor, es obvio decir que logra encarnar en una imagen visible lo real invisible.

Si esta puesta entre paréntesis de la palabra no es para nada perjudicial respecto a la calidad del acto artístico, plantea sin embargo la pregunta de la puesta entre paréntesis, que se deduce de la anterior, de la ética.

Para tomar sólo un ejemplo caricaturesco, ¿qué debemos pensar de la intensa emoción estética que llevaba a los oficiales nazis a sollozar escuchando una música romántica cuando, después del concierto, seguían con sus tareas cotidianas?

Si la música toma a su cargo algo real ilimitado que el límite de la palabra no puede transmitir ¿significa esto que el hombre alcanzado por la música deja absolutamente de ser ante la influencia ética transmitida por la palabra?

Porque podemos suponer el horror que sentiría Chopin al saber la emoción que producía en los oficiales nazis, podemos decir que, si bien la

música no enuncia expresamente el mandamiento «No matarás», implica, sin embargo, una promesa informulada. Este carácter de promesa informulada, propio de la creación artística, nos plantea hoy una pregunta.

En la medida en que el malestar de nuestro mundo se especifica en el hecho de que el desarrollo científico de las técnicas amenaza, nuevamente, a la humanización prometida por la vida de la palabra, la responsabilidad del analista consiste en luchar, a su manera, contra toda amenaza que atente contra la existencia de la palabra. Igualmente, la responsabilidad actual del artista pasa por el hecho de que, con otros medios, se resiste al deterioro del verbo.

Una de las maneras en que podríamos definir hoy el malestar de la civilización, se basa en que la nueva manera en que se encarna la amenaza contra el logos, se fundamenta en los efectos planetarios de la difusión de un saber de orden científico, saber anónimo, saber sin sujeto, que se traduce en la omnipotencia siendo de una mirada dirigida al hombre. Estamos siendo mirados desde todas partes: desde el exterior, por el ojo lejano de los satélites y, más cerca de nosotros, por el ojo televisual que introduce en el interior de las habitaciones privadas la dimensión de un saber anónimo.

En cuanto a nuestra interioridad física, está por su parte bajo el control de numerosas sondas endoscópicas que escrutan el interior de nuestras cavidades corporales hasta revelar el misterio de los misterios, que es el de nuestra concepción. ¿Qué efecto puede tener sobre el inconsciente humano el hecho de saber que hay un saber acerca del encuentro del espermatozoide y el óvulo?

Este anónimo ojo científico que sustituye al ojo divino no nos lleva a la culpabilidad sino a un peligro más radical: el de la aniquilación pura y simple del sujeto del inconsciente, cuya única oportunidad de existir, en efecto, es permanecer inconsciente, o sea ignorado por todo saber exterior. Al ojo de Dios, devastador por la culpabilidad que induce, porque juzga y condena, se opone el ojo científico que no juzga, sino que se contenta con el saber absoluto.

La diferencia entre esas dos miradas reside en que la primera inclina al rechazo, causa de la neurosis, en tanto la segunda inclina más bien a una forclusión del sujeto que, perdiendo su carácter de incógnito, pierde también el vínculo que instituye tal incógnito, es decir: la palabra.

El sujeto que se presta a ser –no visto– sino mirado, no puede prestarse, a la vez, a la palabra constituyente. Puede, a lo más, prestarse a una palabra constituida por una sociedad del espectáculo en la cual es esperado en tanto que espectacular, es decir no ya como sujeto sino como Yo. Si no se da como espectáculo, se verá obligado a ser mero espectador que contempla la escena de un mundo del cual ha sido excluido como agente pues su mirada le asigna la función de espectador.

Una de las expresiones del malestar en la sociedad del espectáculo se expresa, desde los años veinte, en el discurso fascista que denuncia un mundo que, por efecto del materialismo, está siendo despojado de toda espiritualidad.

¿Qué pasa cuando la extensión del campo de la mirada deja cada vez menos espacio al campo de la palabra? En tanto la palabra es aquello por lo cual la materia se sublima, el empobrecimiento de la palabra se corresponde con una creciente extensión de la noción de materia. El gran peligro de la percepción invasora del materialismo se relaciona con los tipos de solución que aparecen para luchar contra la materia. Nuestro siglo vio aparecer el discurso fascista que, en su punto de partida, es una tentativa de recuperar la pureza de un alma colectiva amenazada por la impureza de la materia, sea comunista o capitalista. A la solución dualista del fascismo que, para abatir la racionalidad de las Luces, juega la carta de la oscuridad romántica, el psicoanálisis fue en su época, como lo señala Thomas Mann, el único pensamiento que luchó, en el orden mismo del pensamiento, contra el fascismo, en tanto que no oponía, como éste, lo racional a lo irracional. Entre la claridad de la razón y la oscura exigencia de las pulsiones, el psicoanálisis pone en evidencia que existe un tercer mundo: la palabra del sujeto del inconsciente que asume las Luces del XVIII y el romanticismo del XIX.

Sin duda, no es por casualidad que el psicoanálisis nace en nuestro siglo con el descubrimiento de Freud, el traumatismo por el cual el niño experimenta, en el confín de su vida histórica, el surgimiento de una mirada de Medusa que lo reduce a una pura materialidad de cuerpo petrificado por estar a menudo despojado de toda presencia simbólica.

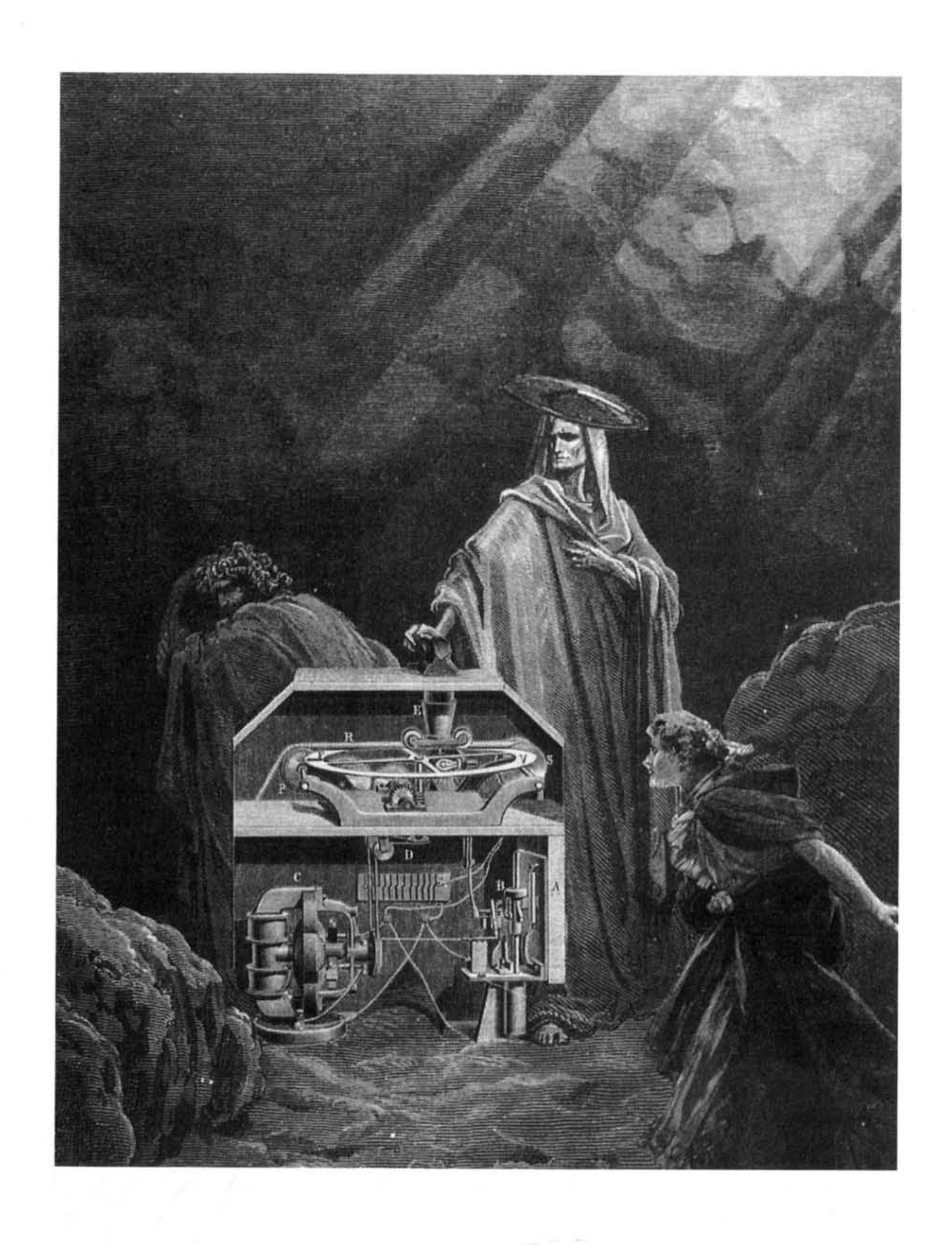
Si hay así una relación entre el hombre moderno traumatizado y la omnisciencia de un saber absoluto de la mirada, es que el hombre, fundamentalmente, es traumatizable y que nuestra época conjuga paradójicamente la aparición de un progreso emancipador con la aparición de una mirada eminentemente amenazante para tal progreso.

¿Cómo comprender el sentido del acto artístico sino como la tentativa hecha por el hombre de luchar contra esa amenaza, sustituyendo a un hombre amenazado de anonimato por el saber absoluto, por la parte incógnita que es su bien más íntimo? Allí donde el hombre mirado desde todas partes se torna transparente, el pintor le recuerda que permanece habitado por lo invisible. Allí donde el hombre es escuchado desde todas partes por los medios de comunicación, por las estadísticas, por los *audimats,* la música viene a recordarle que, al revés y contra todo, lo inaudito conserva sus exigencias. Allí donde los movimientos del hombre están calibrados por todas partes, por las marchas militares y, sobre todo, hoy, por la manera de moverse los nuevos ídolos y *stars,* el bailarín es quien recuerda al hombre que en él permanece un movi-

miento original cuyo carácter absolutamente inimitable tiende a olvidar por la pregnancia de las imágenes que incitan a la imitación de las masas.

Alain Didier-Weill

Traducción de Blas Matamoro



Juan Benet: *Cuidado con lo que haces* (1985)

Sueño y creación poética

El sueño, su importancia y su posible significado, fueron motivo de inquietud y tratados desde la más remota antigüedad. En general, las creencias tradicionales entienden el sueño como algo ajeno al sujeto, una intromisión del mundo de los dioses, en forma de mensaje o de aparición de la divinidad misma. Por eso, el sueño fue cargado desde antiguo con poderes mágicos (curativos, sobre todo) y proféticos. Es Aristóteles quien invierte el razonamiento y sostiene que el sueño no viene de fuera y que es una manifestación de la naturaleza humana. De esta forma, el sueño pasa a ser un evento psíquico y se abre la vía que, a través de los siglos, conduce hasta Freud y su interpretación de los sueños como acceso principal al estudio del inconsciente.

En este sentido, es particularmente importante Artemidoro de Efeso o de Daldis, que se supone vivió en el siglo II de nuestra era y escribió la *Onirocrítica,* que podemos considerar una sobredeterminación de Freud porque investiga el contenido latente de los sueños, aunque les adjudica tipologías fijas que se inclinan, más bien, hacia lo que será la psicología de los arquetipos de Jung. El libro de Artemidoro circuló por Europa a partir de la edición veneciana de 1518.

Macrobio (siglo IV) comentando *El sueño de Escipión* de Cicerón, efectúa la primera y ahora canónica clasificación de los sueños: enigmáticos, proféticos, oraculares, insomnios (visiones oníricas de hechos de la vigilia) y fantasmas (lo que hoy llamamos duermevela o imágenes hipnagógicas o hipnopómpicas). Las dos últimas categorías de sueños carecen de significado.

San Agustín (siglo V) en sus *Confesiones* sigue a Aristóteles, en el sentido de que los sueños se producen en nosotros y no a través de nosotros. Esto plantea el problema teológico y moral de los sueños: ¿quién sueña? ¿qué sueña? La conclusión agustina es que no somos responsables de nuestros sueños, a pesar de que tienen lugar en nuestro interior. Es como si los soñara otro.

Una primera aproximación científica al sueño la hallamos en *Del sueño y la vigilia* de San Alberto Magno (siglo XIII). Hay, para él, una virtud o fuerza viril imaginativa que opera en el sueño y es el resultado

de la mezcla entre la materia y la energía estelar. Por la misma época, Alfonso el Sabio, en su *Setenario*, alude a una potencia similar, llamada espíritu vital, que actúa mientras el cuerpo duerme y reposa, procesando sentidos análogos a los de la vigilia.

En el Renacimiento domina una concepción naturalista del sueño. La medicina lo seculariza y lo trata como el resultado de las indigestiones y los malos humores. Así puede verse el tema en los libros de Burton *(Anatomía de la melancolía)* y Hobbes *(Leviatán)*. Pero ya por esa misma época, Montaigne contradice esta dirección y concibe el sueño y el delirio como saberes producidos por lo que hoy llamaríamos una actividad psíquica inconsciente. El sueño piensa, nos piensa y pensamos en él, de modo que no cabe considerarlo como una cantidad desdeñable de hechos opacos.

La Ilustración tampoco concede mayor importancia al sueño, episodio meramente somático y carente de sentido. Kant, más modestamente, lo considera un misterio. Goya, en su famoso grabado, intuye una relación entre el sueño de la razón y la aparición de unos monstruos que tanto pueden ser engendrados por la razón misma como por su ausencia, que hace caer los controles de la mente y deja escapar dichas figuras monstruosas.

Con los primeros atisbos del romanticismo los criterios se invierten y se abre un ancho campo de consideración del sueño como significante, que culminará en Freud. Ya Lichtenberg, en sus *Aforismos*, comienza a considerar el sueño como productor de sentido, comparable a la vida psíquica de la vigilia.

En el romanticismo, el sueño cumple un rol protagónico. Un examen minucioso de las fuentes sería muy prolijo y prolongado. Al respecto es conveniente consultar el bello y espléndido libro de Albert Béguin *El alma romántica y el sueño* (edición castellana del Fondo de Cultura). Rescato algunas informaciones de especial importancia para nuestro tema. Fichte, por ejemplo, adjudica al sueño una función catártica y autocurativa. Von Schubert establece una analogía entre el mito (creación inmemorial y colectiva), la poesía (creación individual) y el sueño, lo cual es relevante para comprender la posterior teoría simbolista de la invención poética, que Mallarmé concibe como una desaparición elocutoria del sujeto que cede la iniciativa a las palabras. En el extremo de este campo, algunos románticos llegan a considerar que nuestra verdadera identidad habita en una suerte de país del sueño (lo rehabilitarán los surrealistas), al cual tenemos un acceso retaceado y fragmentario. La consciencia y la personalidad «normal» o social resultan ser meros epifenómenos del sueño.

Como antecedente inmediato de Freud hay que destacar a Schopenhauer, quien pone en duda la existencia de una nítida frontera entre el sueño y la

vigilia, entendiendo que ambas son manifestaciones del querer *(Willen)*, lo que hoy denominaríamos deseo, es decir una voracidad universal cuyo objeto es el absoluto. La diferencia entre el sueño y la vigilia es que ésta admite relaciones entre causas y efectos, o sea entre acontecimientos necesariamente sucesivos. Dice Schopenhauer: «La vida y los sueños son hojas de un mismo libro. Su lectura simultánea significa la vida real». Los sueños forman parte de nuestra experiencia, es decir de nuestra historia, con lo que el filósofo alemán vuelve a un topos relevante del barroco (Calderón, Shakespeare): la vida es sueño, estamos hechos con la madera de los sueños. El enigma del definitivo despertar pertenece a la metafísica, que establece dónde se sitúa lo realmente Real. Si la vida es un largo sueño, el despertar es la muerte, a cuyo más allá no tenemos acceso, lo cual equivale a decir que no tenemos acceso a eso definitivamente Real.

En general, los románticos atribuyen al sueño un sesgo creativo. Jean Paul lo considera como la tierra materna de la fantasía, lo que él llama poesía involuntaria o canto del alma (en alemán, *Seele* es palabra que designa indistintamente lo que en español podemos distinguir entre alma y psique).

Hölderlin, en su novela *Hiperión*, formula su célebre definición: «El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona». A su vez, Baudelaire verá en el sueño una escritura jeroglífica, descifrable aunque hecha para no ser entendida por los profanos, ajenos a su mundo, para proteger sus significados. Todas estas aproximaciones nos van acercando a Freud, que hará una síntesis de intuiciones románticas y desciframiento racional del sueño.

Por la época de Freud, hay dos elaboraciones que tienen su importancia porque se trata de trabajos similares al freudiano y revelan un perfil de la época, integrando al psicoanálisis en la gran experiencia de crítica del signo que se produce en el último cuarto del siglo XIX.

Henri Bergson elabora una diferencia estructural entre la vida vigil (dominada por la continuidad del tiempo lineal, físico y objetivo) y la actividad onírica (donde reinan la fragmentación del tiempo, la escisión del yo y, por consiguiente, la discontinuidad de un tiempo intermitente y calificado: la duración). Para James Sully, por su parte, en el sueño volvemos al origen, desandando fulminantemente el tiempo histórico, nos despojamos de toda cultura y nos ponemos en contacto afectivo con el mundo como totalidad, con la schopenhaueriana y wagneriana alma del mundo. Recordemos la famosa muerte de amor de Isolda, en la ¿ópera? de Wagner, donde la protagonista se muere de gozo y experimenta el supremo placer del orgasmo, la pequeña muerte: confundirse con la Unidad, o sea, precisamente, con el alma del mundo.

De la teoría de Freud sobre la *Deutung* del sueño (estudio de sus significados y también de su importancia) rescato algunos elementos que se

pueden considerar estructuralmente análogos a una teoría de la invención poética.

Hay, por ejemplo, una diferencia entre el pensamiento onírico y el contenido del sueño. Este es un constructo de imágenes que traduce al anterior y que, a su vez, hay que retraducir en el relato de la vigilia y su interpretación. No tenemos acceso directo al pensamiento onírico, como tampoco tenemos acceso al sentido último/primero y definitivo de la palabra poética, que es un significante intermitente y también incesante.

La interpretación freudiana del pensamiento onírico es el resultado de una doble traducción de un texto escrito en unos étimos para siempre perdidos, lo cual equivale, en la teoría del simbolismo, a la traducción metafórica de esa lengua central y única que falta en el lenguaje. Cabe subrayar que en su texto Freud usa indistintamente las palabras *Überträgung* y *Übersetzung*, que en alemán corriente son sinónimos, pero que en posteriores elaboraciones freudianas se distinguen como transferencia y traducción, es decir una misma operación situada en contextos distintos: la sesión y la traducción textual, con un sujeto real presente y otro, ausente.

El sueño freudiano se vale de dos operaciones retóricas clásicas: la *Traumverschiebung*, deslizamiento onírico, metonimia o sustitución de un término por otro, que lo oculta y lo señala a la vez; y la *Traumverdichtung*, poetización o adensamiento o engordamiento onírico, metáfora, o sea comparación de dos signos que han sido amputados de su término de comparación (el como-si) y forman una entidad semiótica nueva. Freud considera que estas dos estratagemas retóricas son los maestros de obra de la construcción onírica, o retraducción del pensamiento onírico, que tiene el aspecto de un constructo arquitectónico visto por un poeta, a partir de una fachada en la que se anuda el hilo que conduce hacia las cámaras interiores, las distintas instancias del sueño. Con lo que volvemos a la poética del inconsciente de los románticos.

Hay otro elemento estético relevante en el razonamiento de Freud, cuando dice que la censura *enstellt* el sueño (*enstellen* quiere decir deformar o afear una cosa). Interpretar un sueño es conformarlo, restablecer, si se quiere, la bella forma original del sueño, su contenido formalizado en la lectura de la elaboración vigil. El pensamiento onírico que opera en el contenido del sueño ha de ser alcanzado por medio de una producción análoga a la producción de una obra de arte, un trabajo de la imaginación que halla en su tarea la norma conformadora que lo posibilita. Su reconstitución estética, si se quiere. Una pragmática del discurso.

La simbólica del sueño es un vestido que el restaurado pensamiento onírico procede a despojar, dando acceso a un cuerpo inaccesible, producto de una tarea imaginativa. El destape es también una tarea estética,

compuesta por una serie de gestos y actitudes que establecen una relación entre el vestido y el cuerpo que lo sostiene, oculto y a la vez señalado por la vestimenta. El pensamiento onírico está latente bajo las imágenes del sueño, convertidas en palabras durante el relato vigil, lo mismo que el cuerpo late bajo el indumento. En esta dialéctica, el vestido conforma el cuerpo que tapa y ese cuerpo, a su vez, se conforma en el *strip-tease* que lo va revelando. Es como si la coreografía del desciframiento onírico fuera inventando al cuerpo que deseamos, por fin, ver en toda su plena desnudez. Y esto es lo que ocurre con la invención poética, que va constituyendo el cuerpo, el corpus del texto, a medida que se constituye a sí misma.

En el sueño opera asimismo una fantasía de plenitud infantil y poética, la *Wunscherfüllung,* que es, a un mismo tiempo, la utopía de la satisfacción total y el ideal estético de la perfecta adecuación entre forma y contenido, entre deseo y objeto. La perfección es saciedad y la saciedad es perfección, muerte/ realización del deseo en su colmo y del objeto en su forma, rodeada de vacío y nacida en el silencio que antecede a la palabra. La utopía del deseo y de la creación es la utopía de una satisfacción definitiva, el nirvana de Schopenhauer, donde el deseo se ve pleno de sí en el objeto, de una vez y para siempre. Si se quiere, en el sueño, intermitencia del tiempo fuerte del origen, y en la obra de arte inmarcesible y terminal, hay una fantasía de eternidad.

Dice Freud, más o menos, que en el sueño se salva un trozo de la vida psíquica infantil, si entendemos ésta como el reino del juego, o sea de la producción liberada de toda finalidad que no sea su propia satisfacción. A diferencia del trabajo, que cumple con fines previamente impuestos y es una actividad instrumental, heterotélica, el arte propone una actividad autotélica, como el juego, es decir un hacer en libertad.

Hay otras teorías psicoanalíticas del sueño, debidas, por ejemplo, a Jung, Adler y Binswanger, pero que no considero aquí. He querido rescatar los aspectos del aporte de Freud que tienen que ver con una poética del inconsciente y que se relacionan, alternando diversos matices, con la especulación poética contemporánea, basada en la aparición del otro en un discurso que partiendo del silencio y encaminado a la consumación, o sea a la plenitud que confina con el vacío, establece un campo de significantes que son, a la vez, intermitentes y constantes.

Propongo ahora al lector que examine una serie de casos que he extraído del teatro de Shakespeare, porque se trata de un gran ejemplo de la poética del barroco, antecedente de la poética romántica en la cual arraiga la teoría de Freud.

Romeo y Julieta, acto I, escena IV. Monólogo de Mercucio. En la reina Mab, la reina de los sueños, se ve cómo un constructo ilusorio va permitiendo al que sueña articular los objetos del deseo y convertirlos en reali-

dades. Romeo, enamorado, presiente que la fatalidad del inconsciente lo conduce hacia la amada que aún desconoce. En el inconsciente, amo del destino, ya ha ocurrido lo que va a ocurrir.

La tragedia del rey Ricardo III. Acto I, escena I. Clarence cuenta el sueño profético del rey. El carácter de predestinación del sueño vuelve a encarnar el futuro como lo deseable: en el sueño aparece el futuro como objeto del deseo.

Sueño de una noche de verano. Conviene ver todo el acto IV, sobre todo el monólogo del tejedor Lanzadera, cuando despierta de su sueño y no acierta a decir lo que ha soñado, porque el objeto de la plena satisfacción es indecible. En ese sueño, Lanzadera es un asno del cual se enamora Titania, la reina de las hadas. Conviene hacer hincapié en la figura del tejido, pues se trata del texto de la vigilia narrado por el tejedor y el texto es, efectivamente, un tejido. Una textura, si se prefiere.

Julio César, acto II, escena I. Bruto narra el sueño en que parece que alguien decide por él que va a matar a César. El inconsciente, personificado en la figura de Casio, construye un pequeño reino que se insurge contra la censura consciente y diseña, otra vez, el objeto del deseo, el crimen.

Hamlet, acto II, escena II. Hamlet, conversando con los cómicos Rosenkrantz y Guildenstern que van a representar la comedia donde se revela la verdad del crimen de la madre contra el padre, describe sus sueños como las sombras vanas que lo atormentan pero que, en rigor, diseñan el objeto de su deseo: vengar a su padre para ocupar su lugar, ejecutando a su madre y a su tío.

Antonio y Cleopatra, acto V, escena II. Cleopatra cuenta un sueño donde aparece la realidad de su deseo, Antonio tal cual ella lo anhela. De nuevo, el límite entre el sueño y la viglia (lo que Cleopatra designa como «la Naturaleza») se franquea, advirtiéndose cómo el deseo construye la realidad de su objeto. Aunque no existe en el mundo natural, Antonio es realmente como el deseo de Cleopatra lo describe.

El hilo rojo que conduce de Shakespeare a Freud, pasando por el romanticismo, está anudado en la psicología del barroco que da origen, tal vez, a la psicología contemporánea y a su movedizo confín, ya que, como Freud observa, toda psicología implica también una metapsicología: lo que es señala siempre un más allá de lo que es. Más que ser es devenir.

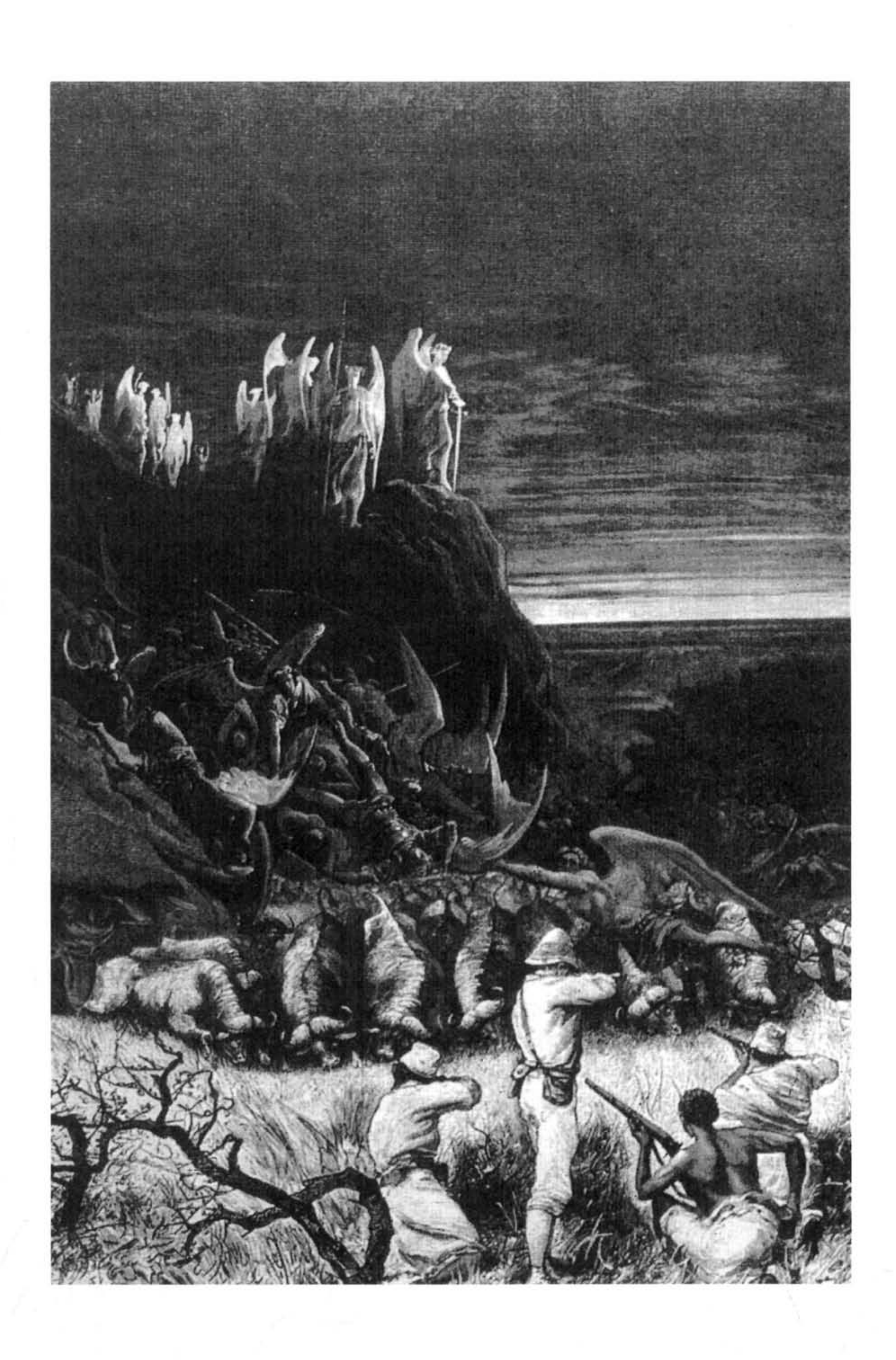
El pensamiento barroco, desde Descartes *(Tratado de las pasiones)* y Spinoza *(Ética)* subraya la importancia de la pasión como saber moral primitivo. En efecto, la pasión selecciona, en el punto de encuentro del alma y el cuerpo, el objeto deseable, que es implícitamente valorado como bueno. Y más aún: el querer del ser es su persistencia, el conato de eternidad. Hay una dialéctica entre apasionarse y saber que excede la

noción clásica de la pasión como algo que sobreviene y se soporta pasivamente, incluso con tintes de sacrificio (la pasión de Cristo: la Pasión). La razón viene luego, dando conformación al objeto mentado por el apasionamiento, por ese asombro que ve las cosas como si antes nadie las hubiese visto.

La razón montada, si se quiere, sobre la pasión, es un campo abierto a la dialéctica entre vida y pensamiento, que será el motivo conductor de la inquietud romántica. Hegel hallará el lugar de encuentro en la historia. Otros románticos, como Hamann y Schopenhauer, en el cuerpo, que ya no es mera opacidad extensa, sino organización simbólica. Freud, en la sesión psicoanalítica, donde el sueño se torna relato, que es la historia del cuerpo verbalizada en la transferencia. Y en esta historia hay un principio de animación, un alma. Cuerpo y alma no se funden, pero dialogan en el campo simbólico. El simbolismo poético cumple una tarea similar: las palabras tienen su propio cuerpo, su *corpus,* su materialidad, que es significancia constante e intermitente. Los científicos vendrán luego a traducir esta productividad poética de la palabra con el feo vocablo de *semiosis.*

La poesía es sueño, pero sueño consciente, duermevela, dirigida por la voluntad formalizadora del arte. Así, un episodio cualquiera, destinado al olvido, se torna objeto único y universal: el poema. Quizás en la libretita de apuntes del doctor Freud quedaron escritos, y velados por el pudor del científico bohemio, muchos versos dictados por ese incurable paciente que es la humanidad.

Blas Matamoro



Juan Benet: *Atrás* (1984)

La ventriloquia trascendente

Ventriloquia trascendente es un título que debo a Lichtenberg. He aquí el texto de su aforismo: «Hay una manera de ventriloquia trascendente que consiste en hacer creer a la gente que algo dicho en la tierra proviene del cielo». Aparentemente, Lichtenberg no piensa en el maná que cayó sobre los hebreos en el desierto, signo de la misericordia divina, quizá prefiguración del don supremo, el del hijo, con quien comulgamos en torno a la mesa celestial representada por el altar. Porque él precisa que se trata de *algo dicho,* y la ventriloquia trascendente sería el mecanismo gracias al cual esta cosa dicha se reviste de un carácter sagrado. ¿Cuál es ese mecanismo?

A manera de respuesta, se piensa enseguida en la pregunta dogmática, si cabe la denominación, de san Agustín: «¿Cómo creer en alguien a quien nadie reza?» *Aut quomodo credent sine praedicante?* La ventriloquia trascendente también sería una operación del orden del *predicare,* del decir; y el ventrílocuo sería el predicador, en el caso, probablemente, san Ambrosio.

Pero no podemos quedarnos en tal punto. Porque ¿de dónde obtiene el predicador su creencia en esa cosa de la cual se presenta como ministro? Sentimos que aquí se trata –no en el orden de la palabra que ora o que hace creer, sino de aquélla en la que se cree– de un decir que no antecede simplemente a la predicación, sino que le da sustancia o referencia, y lo rige por completo. De donde, estas preguntas: ¿cuál es la función de este decir? ¿Cuáles son los títulos de su estancia celestial? ¿De dónde proviene la necesidad de creer en él, esta necesidad a la cual responde la predicación de los ventrílocuos? Intentaré articular las respuestas que la experiencia psicoanalítica nos permite adelantar a estas preguntas. ¿Por qué el cielo? ¿Por qué los ventrílocuos?

Para ello, recordaré la descripción que Freud hace de la primera identificación, que nada tiene de pasivo ni de femenino, sino que es típicamente masculina, con el padre. Descripción que me parece corresponder no solamente a las conclusiones más firmes de la experiencia, sino también traicionarse, a veces, en la observación directa. Lo haré con tanto mayor gusto cuanto este recuerdo me permitirá añadir un punto impor-

tante a lo escrito por mí en «Notes sur le père idéal» que forma parte de *Etudes sur l'Oedipe.*

Se trata, según Freud, de una identificación en la que se anuncia el Edipo, que lo precede un tanto, es decir esta precisión temporal que no me parece tener ningún otro sentido, que precede un tanto la apercepción del niño en cuanto a la relación entre el deseo maternal y el falo –un falo que yo denominaría hinchado en la paternidad, el que suscita los deseos castrantes y con el cual se compromete la rivalidad, lo que nos autoriza a hablar, con Lacan, de un falo simbólico: «El muchachito», escribe Freud «manifiesta un gran interés por su padre: quisiera devenir y ser lo que el padre es, reemplazarlo en todos los sentidos. Digámoslo tranquilamente: hace de su padre su ideal». Y bien, agregamos, igual de tranquilos, el muchachito ya lo es, porque el deseo, en el sentido de *Wunsch,* es un *fiat.* Y, por tanto, lo es anticipadamente a sí mismo, como que el padre ideal es la figura con la que, por otra parte, se abre la perspectiva del yo ideal como forma donde el yo, que es pobreza y torpeza, se promueve como perfección y plenitud. En síntesis: el padre ideal es el lugar donde se realiza o parece realizarse la coposibilidad de todos los atributos de la perfección. Diría que es el referente inconsciente del nombre de Dios como centro de la teología de la perfección.

Más aún: con la aparición del Edipo, como acabo de precisarla, deviene la figura a la cual se superpone la insuficiencia traumática de lo real, de lo real de la sexualidad precoz en el muchacho, sin hablar de su falta real en la muchacha. Figura depositaria, en suma, del falo como imagen erecta del pene, símbolo, y en este sentido: mitad, pero mitad para siempre perdida, tanto para un sexo como para el otro. Símbolo, sobre todo, en tanto impone un reconocimiento inscrito en el inconsciente y en tanto todo movimiento que se dirige a la alienación imaginaria en el padre ideal, parte de una interiorización del significante paterno que funda la instancia llamada del ideal del padre. Diría que en tanto que impone, o más exactamente, perpetúa un reconocimiento cuyo defecto provoca las desdichas del ser, ese símbolo es el nombre del padre por excelencia.

Porque, en fin, con la puesta en juego de ese símbolo, el sujeto no puede permanecer en la dicha de la nada que se oculta en la identificación narcisista con el padre ideal. Esta nada debe ser encajada como la condición misma del deseo. Encontramos aquí, es decir en el corazón mismo de la temática de la castración simbólica o inconsciente, esta otra temática que es la elección entre falo y objeto. Escoger el objeto: para esto sirve el nombre del padre, apenas halla el soporte de un padre real, sin el cual el sujeto permanece como rehén del goce del Otro, o más exactamente, del falo *narcificador,* es decir, investido como prenda de este gozo mismo.

De aquí puede desprenderse que el deseo, o mejor dicho: el querer, ser el falo, es el *Wunsch* que ocupa falsamente, diríase que de contrabando,

el lugar indecible del deseo, así como el *conatus* cuya interferencia obstaculiza su cumplimiento. Y por tanto, es tal el poder apasionante de la imagen fálica como prenda del gozo, que constituye el punto más común de la fijación libidinal. Advirtiendo las carencias de su padre, es decir, en resumen, los límites constitutivos de su misma realidad, el muchacho sólo tiene una prisa: recobrarle en una figura sustitutiva, heredera del padre ideal.

Aclaremos eso del recobrar. Es verdad que el muchacho resiente la distancia que lo separa de su padre ideal o de su sustituto como superponible a la otra, que lo separa de la muchacha. Es la definición misma del Edipo invertido, que no es un accidente, sino un rasgo estructural. Ello no impide que haya alguna medida común entre ambas distancias. La segunda, la que separa al muchacho de la muchacha, es sinónimo de la diferencia entre tener y no tener. En tanto, la distancia en relación al padre idealizado se sitúa en el registro del ser, lo cual hace que, sea cual fuere la investidura narcisística, la imagen fálica no se realiza, si se me permite la expresión, plenamente, es decir idealmente, sino con la condición de que se sustraiga a la vista –y recordaré una vez más el tabú que protege la desnudez del padre. Lo cual equivale a decir que en sí misma, la imagen fálica excede a todo lo que encierra el registro del tener. No se deja pensar más que a título de equis, o como enigma que se añade a todas las cualidades del personaje idealizado, como el enigma de por qué nos fascina, lo que se suele denominar su carisma. También la homosexualidad masculina, como vínculo social, nada tiene que ver con la práctica de la homosexualidad.

Abramos aquí un paréntesis para anotar que la mujer está protegida de esta pasión colectivizante. Y es significativo, en este sentido, que las pocas mujeres que contribuyeron al desarrollo de las iglesias cristianas en los comienzos del imperio romano occidental, cuya fama empalideció por el brillo de sus mentores, los autores de la patrística, hayan debido disimular su sexo, que sólo se descubrió a veces, tras su muerte. Ante Dios se volvían andróginos, un tercer sexo. Pero, por regla general, la renuncia a la realización de su ser en el registro del tener permite a la mujer ser ella misma el falo cuya pérdida se significa en el deseo del varón. Por esto, ella suele angustiarse más que él, que gusta afirmarse como deseable. Le corresponde responder al deseo que se le dirige, decisión radical y que pone en cuestión el fondo mismo de su relación con su madre: dar o no crédito a tal deseo. Advirtamos también que responder al deseo, no en el sentido de recibir el homenaje sino en el de reconocerlo, es también la función del analista. Por esto se puede decir que el oficio analítico es un oficio femenino, nunca desmentido por la cantidad de mujeres que lo ejercen ni por el talento que en él demuestran.

Volvamos ahora a la homosexualidad masculina como vínculo social. Lo que hemos dicho de ella nos permite, por fin, saber qué es lo que vuelve de esa equis que figura en el esquema freudiano de la psicología de masas. Yo diría que designa el lugar inarticulable del deseo o, más precisamente, que se articula en el inconsciente como castración o, para servirnos de la sigla lacaniana, como índice de una falta en sí misma inindexable, objeto sin facticidad o ficción en la cual se motiva la falta misma.

Pero, si bien en esta causa nada podemos articular, en cambio podemos proyectarla como la causa por la que estamos dispuestos a sacrificarlo todo. Vinculando el valor del sacrificio no a su lugar, el templo, a menudo profanado, sino a la pureza de la intención, Cristo lo vació bruscamente de sustancia colectiva. Lo más revolucionario que introdujo fue el Pentecostés. Los rabinos lo entendieron perfectamente. La causa hecha para generar un deseo que da precio a la vida, se torna la causa por la cual se sacrificaría la vida misma. Puede ser la patria o la revolución, la democracia o los derechos del consumidor, pero siempre, allí donde hay algo sacrificial, hay algo religioso.

Así la causa, quiero decir: la causa ideológica, se convierte en el punto donde se focaliza la falta como bien común. Bajo esta forma, hace de ley para todos. Sustrae a cada quien del conflicto que surgiría si la ley se presentase como la expresión de la voluntad del otro semejante. La ley positiva es, en efecto, profundamente cuestionable. Lo que una voluntad impone, otra voluntad puede revocarlo. ¿Hay que remitirse, pues, a una voluntad tercera? Esto resulta tanto menos evitable cuanto que esta voluntad tercera sella el desconocimiento de la división subjetiva, en la cual, por su parte, se origina.

Sade no se contentó con reivindicar su derecho al gozo, sino que de él hizo una ley. De pronto, lo enunció en una máxima donde tal derecho se significa como derecho del Otro, en tanto que sujeto de la enunciación, más allá del yo que lo designa en la máxima. De ello se deduce que la heteronomía de la ley moral no tiene otro principio –como afirma Lacan– que la división del sujeto. Como tal división se escamotea, hay que remitir el poder de la enunciación de la ley a una voluntad trascendente. En ella encontramos, de cierta manera, en la cosa que se dice caída del cielo, un equivalente, a escala colectiva, de lo que tiene lugar en el sujeto que recibe órdenes del superyó, con tanta mayor virulencia cuanto desordenado es su deseo.

La ventriloquia trascendente es el mecanismo de desplazamiento creador de lo sagrado, en el sentido amplio que acabo de dar a este término. En tal carácter, condiciona la existencia de la sociedad, lo mismo que la castración, que halla su expresión metafórica en la noción judaica de la Alianza, condiciona la del sujeto. Esto me permite precisar lo siguiente:

algunas leyes que me parecen remitir a la castración, sobre todo la prohibición de matar, y que describí como leyes de la palabra, se distinguen radicalmente, quiero decir tópicamente, de lo que ciertos filósofos llaman «los principios a los que ninguna sociedad puede sustraerse» y aún más: «el primer mandamiento de toda moral».

Esto no es todo. La ventriloquia trascendente tiene otro resorte, responde a otra necesidad. En efecto, una vez apresado en el campo del lenguaje, el sujeto experimenta al Otro como potencia de mentir, de responder sí o no. Conviene recordar aquí una distinción importante que debemos a Moore. Proponiéndose defender las creencias del sentido común, como la existencia del mundo exterior, el filósofo inglés subraya que el escéptico que le pide una prueba de tal creencia confunde dos cosas: por una parte, la posibilidad lógica –no se peca contra la lógica negando el mundo exterior, pero se peca gravemente si se niega la posibilidad de la negación– y, por otra parte, las razones sobre las cuales se funda la creencia. Y bien: pienso que la experiencia de la posibilidad lógica es la que el sujeto hace en primer lugar en su relación con el Otro; es ella, justamente, la que hace nacer la necesidad de la prueba. Entonces: no hay toma de lo real que no esté mediatizada por una proposición verdadera, y ninguna proposición contiene en sí misma un signo que indique su verdad. Por tanto, nada garantiza que tengamos que vérnoslas con la realidad, como dice Freud. Conforme una observación de Lacan, la función de garantía de la realidad, sin la cual no hay ciencia posible, se llena diversamente en distintas culturas. Ello no impide que aún allí donde tal función le toca al movimiento de las esferas celestes, nos encontremos ocupados de dichas esferas, de seres que de alguna suerte no se separan nunca de su proposición verdadera, que vuelven siempre al mismo lugar. El colmo sería colocar como garante a un ser que, lejos de limitarse siempre a decir la verdad, la crease por su propia voluntad. Es el paso que dio Descartes, fundador de la ciencia moderna.

En síntesis: el tercero soberano es también el tercero garante de la realidad, y el cielo de donde nos cae lo dicho en la tierra es el lugar no sólo de lo que es justo, sino también de lo verdadero. Aquí tocamos la función radical de la ventriloquia trascendente: ponernos bajo la dependencia de un ser idealizado, o sea amado, en lugar de dejarnos bajo la dependencia del Otro como lugar del lenguaje. ¿Qué nos permite agregar todo esto a la función del jefe?

Freud coloca a éste en el lugar del ideal del yo que aparece realizado en él. Nosotros hemos reconocido una forma de sustituto paterno de uso colectivo. Considerado desde este ángulo, se reduce a una superficie sobre la cual se proyecta la imagen fálica como equis inarticulable. En este sentido, constituye la condición que permite a cada uno de los miembros del grupo gozar de su castración. Es decir: resulta indispensa-

ble. Hay que encontrarlo. Y si carece de la menor aptitud y del mínimo gusto para desempeñar tal rol, finalmente se hará de él un «jefe emisario» como se dice «un chivo emisario».

Pero lo que resulta consternante, en verdad, es constatar que este rol haya sido concedido al hombre al que debemos, precisamente, la posibilidad de concebir, por primera vez, lo contrario de un jefe: un sujeto que ha reconocido lo inabarcable de su alteridad como sujeto de la enunciación, y que ha comprobado con ello la maldad de su gozo y la escasa fe que le aporta, todo lo cual no es posible fuera de la experiencia psicoanalítica: un sujeto que, habiendo asumido su división, no trata de sustraerse a la dependencia del Otro. ¿Cómo se halló Lacan en tal rol?

Con el anuncio del retorno a Freud, Lacan dirigió a sus alumnos, al comienzo de su enseñanza, un llamado a seguirlo no sólo en el trabajo, sino también en el servicio: la causa psicoanalítica. Ahora bien: cualquiera que apela al servicio de la causa, le guste o no, está haciendo de jefe.

Al final de su vida, Lacan concluyó que la psicología de masas es no sólo inabarcable, lo cual es cierto, sino que aplasta cualquier proyecto de sociedad psicoanalítica concebida como una sociedad de maestros, en el sentido que siempre he dado a estas palabras, o sea: un maestro que, al revés que el maestro antiguo que se colocaba entre los rangos del poder, se sitúa entre los productores. Desde luego, sólo cabía dejar que esta psicología se expandiera, de allí su llamado «a los que me aman», de ahí el nombre escogido de Escuela de la Causa, con su insostenible ambigüedad, sin hablar de un juego para nada espiritual sobre el *padre severo;* esto permite que algo de psicoanálisis aparezca aquí o allá, oportunidad que, en su opinión, no depende, a fin de cuentas, más que de su enseñanza, es decir sus seminarios, o sea de su publicación.

Admitamos esta opinión. Pero entonces, dado que se aplica francamente una política realista, que se reconozca al menos que una causa que hace escuela sólo puede tener como ministros a unos cínicos ventrílocuos.

Moustapha Saphouan

Traducción de Blas Matamoro

¿Cuál es la casuística de Freud?

> No hay que olvidar con qué rapidez las visiones del genio llegan a ser manjares en conserva para intelectuales.
>
> Saúl Bellow, *Herzog.*

> ¡Tierra labrable del sueño! ¿Quién habla de edificar?
>
> Saint-John Perse, *Anábasis.*

> Cuando habéis eliminado lo imposible, lo que queda, aún improbable, debe ser la verdad.
>
> Arthur Conan Doyle, *El signo de los cuatro.*

Sin duda, el despeje del interrogante propuesto por el título debe comenzar por las implicaciones del vocablo *casuística.* Éste deriva de *caso* –tomado en su pluralidad–, circunstancia que lo flexiona y lo inscribe en una serie de campos disciplinares y de prácticas sociales diversas. Como tuve ya ocasión de exponer, caso denota 'lo que cae'; así, da cuenta de un resto producido por la acción de la estructura. Resto, claro, mas no desecho, por cuanto su función es fundante de aquélla. Indica, como denominador común, una variación, una modalización, una declinación –como sucede en la *lengua*–, tal que, sin embargo, logre la preservación de sus características, deslizables válidamente hacia otro caso. Dicho de otra manera: rescata y enfatiza el rango de la singularidad, pero su testimonio tiene estirpe de apólogo; por eso, no es una singularidad cerrada y autosuficiente, sino que –y esta es una de sus flexiones: la de sesgo *jurídico*– «sienta jurisprudencia». Por ende, cada trazo del caso ilustra la eficacia de la estructura, antes que connotar el presunto «valor» imaginario propio de una anécdota irrelevante, frívola y efímera en cuanto a sus alcances. Presenta, entonces, un *tipo,* al que los casos similares –*repetidos*– deberán remitirse, a los efectos de tornarse inteligibles y juzgables.

Desde los *casuistas* o idóneos en filosofía y teología moral, aislamos otra característica: en efecto, los nombrados tienen ingerencia en el análisis y clasificación de los casos de conciencia estimados como dudosos en lo tocante a la moral en consideración (que puede ser, entre otras, cínica, estoica o cristiana). Así, el caso se perfila conforme con la traza de una desviación; por lo tanto, si retiramos a dicha apreciación el rango del anatema, podemos leer el carácter *novedoso* puesto en juego por dicho caso, en tanto vehículo de una ruptura con la expectativa pautada. En síntesis: de la jurisprudencia extractamos lo inicial, el 'tipo', y la

repetición; del casuista moral, la desviación –a enmendar– y lo novedoso. Y ambos, desde ahora, apuntan a una singularidad que requiere nominación, sea por el lado del nombre propio, sea por el del pseudónimo, sea por el del apodo.

Ahora bien: las aludidas dos últimas maneras de nominar –simbólicamente– constituyen un capítulo decisivo de los *casos policiales*. Los periódicos, en la respectiva sección, abundan en noticias referentes a malhechores que operan con nombres falsos, y/o que portan «alias» o apelativos en tanto acompañantes o sustitutos de su nombre. ¿Qué trazo se infiere de estos casos? El del ocultamiento de la identidad civil, interponiendo un velo para preservar el secreto. En lo manifiesto, ello sucede debido a motivos de aparente «conveniencia» pragmática, a los fines de llevar a cabo actividades marginales, delictivas; en nuestra lectura, en cambio, es a los efectos de nutrir un goce transgresivo que, convocando a la mirada como objeto pulsional, burla esa convocatoria mediante un señuelo. Señuelo que oculta el *agalma*, es cierto, pero que no deja, al unísono, de indicarlo, de acotarlo y, por qué no, de ofertarlo, para suscitar la caída del velo (y la consiguiente licuación del agalma).

Pero es claro: si de algún ámbito o práctica cabe decir que la casuística marca un surco por su peso propio, ese ámbito, de modo –a mi juicio– indiscutible, es el de la *medicina*. Para ésta, la noción significa «el registro y estudio de los casos de una enfermedad». Aquí condensamos casi todas las notas que hemos ido desglosando, tomando debida cuenta de una más: se trata también, ahora, del contrapunto –señalado por la definición– vigente entre lo plural y lo singular. Véase, si no: *los* casos/*una enfermedad*. Para explicitarlo de un modo diverso: cuantos más casos puedan sumarse de una enfermedad, más consistente será mejor definido se encontrará su perfil como entidad nosológica y, por ende, mayor será su ganancia en lo tocante a la precisión y a la eficacia de la eventual terapéutica específica, pasible de ser, entonces, protocolizada para su transmisión hacia, y su uso por parte de, otros profesionales. Es, entonces, la recurrencia simultánea de una serie de síntomas la apta para diseñar un síndrome; por otro lado, es la recurrencia del síndrome en una cantidad de enfermos, la que dará ocasión a hablar de la conformación de la casuística de dicha enfermedad. En suma: cuanto mayor sea la casuística, tanto más representativa y confiable. Cabe preguntarse, entonces: ¿así se despliega y configura la casuística de Freud? ¿Se trata de la búsqueda y del acopio cuantitativo de testimonios coincidentes? ¿Indica Freud, en su obra, la necesidad de esperar el mencionado acopio para sólo después dar cuenta de *los* casos/*una* enfermedad? Creo que, sin temor a equivocarme, la respuesta a estos interrogantes debe ser rotundamente negativa. Y debe serlo porque el psicoanálisis realiza una ruptura epistemológica con la medicina, con la salvedad cierta de instrumentar

varios vocablos similares a los de esta última, aunque con una denotación divergente; entre ellos, a mi entender, cabe posicionar el lugar diferencial, novedoso, ocupado por el tándem caso-casuística. Veamos esto con mayor detenimiento.

En primer lugar, se requiere destacar que *el* caso fundante del psicoanálisis, esto es, el que boceta su mito del origen, no fue un caso de Freud, sino de Breuer; aludo, claro está, a Anna O (pseudónimo de Bertha Pappenheim). Resulta sorprendente, al respecto, lo que puede leerse en diversos textos, especialmente en los de ciertos autodenominados «lacanianos» (?): los mismos arguyen que, ante la eclosión ingobernable de la transferencia erótica de Anna O. para con Breuer, éste huyó de manera presurosa, abandonando así el caso, y que fue Freud, entonces, quien consiguió llevar la cura a feliz puerto. Es interesante detectar cómo, mediante este reiterado error, se confunde a la paciente con la terapéutica; en efecto, el método de la *talking cure* fue relevado y sostenido –transferencia incluida– por Freud, mas éste sólo *escuchó,* impactado, el relato del caso –varios meses después de haber concluido Breuer su asistencia, además– por parte de su, en ese entonces, más avezado colega. Y fue el propio Freud quien lo verbalizó, con posterioridad, ante Charcot, aludiendo luego –por escrito– frecuentemente al mismo, hasta tornarlo partícipe de *su* casuística. ¿Qué enseñanza se desprende de esta circunstancia? Pues que el caso, en psicoanálisis, *no necesariamente* se constituye desde la copresencia de los cuerpos en el artificio de la cura psicoanalítica; porque el caso, en última instancia, es del Otro. Por eso, su 'realidad' es discursiva, comportando una materialidad sutil (Lacan). Para quienes erróneamente creen que Freud trató a Anna O., empero, no habría caso de no mediar tal copresencia. Y esto último es medicina pero no es psicoanálisis. Porque es desde la tácita influencia, es desde la inyección, desde el discurso médico, desde donde se ha tendido a circunscribir machaconamente la casuística de Freud a «los cinco historiales» en tanto conjunto cerrado y ocluso. Se trata, como bien se sabe de: «el caso Schreber» (nombre propio), «El Hombre de las Ratas» y «El Hombre de los Lobos» (apodos), «el caso Dora» y «el caso Juanito» (pseudónimos). Ha sido una vez más Lacan quien advirtió que ni siquiera estos cinco casos son homogéneos en lo referente al contacto empírico con el creador del psicoanálisis, pues de Schreber, Freud se centró en sus *Memorias,* así como vio un par de veces a Juanito –Herbert Graf– durante el transcurso del análisis conducido por el padre de la criatura. ¿Por qué, entonces, delimitar de esa forma restrictiva nuestro *corpus,* si hasta Strachey ha incluido, entre los que llama «historiales clínicos más extensos de Freud», otros casos? Allí se encuentran, a su parecer, los de *Estudios sobre la histeria* (Emmy von N., Lucy R., Katharina, Elisabeth von R.), tanto como «Un caso de

paranoia que contradice la teoría psicoanalítica» y «Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina». Pero no sería improcedente, a mi entender, incorporar también a «Dostoievski y el parricidio», «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», «Pegar a un niño», «Una neurosis demoníaca en el siglo XVII» y «Moisés y la religión monoteísta», en una serie que no se pretende exhaustiva. ¿Qué diferencia puede resaltarse entre mi propuesta y la de Strachey, a la que también me sumo? La del empirista inglés rescata del olvido la obviedad de los casos mutilados por la mención irreflexiva, canónica y estereotipada a «los cinco historiales»; por mi parte, procuro elevar a la dignidad de caso aquellos estudios de Freud donde la *clínica discursiva* muestra cómo lo singular del sujeto allí considerado logra hacer avanzar la teoría. Ésta, entonces, no se «aplica» –como en la fallida *Gradiva*–, sino que se desprende, se decanta, inventándose a partir del caso. Parafraseando la etimología de éste, diría que *es lo que cae del caso*. Por eso, la obra de Freud se encuentra preñada, en su argamasa misma, de una casuística notable en su riqueza *y en su alcance*.

Pero este alcance ¿es estadístico? ¿Es tributario, por tanto, del positivismo? Es claro que no; como lo enseñó Lacan, el caso en Freud hace apólogo, configura paradigma, transmite –desde eventualmente *un* caso– cierta constancia para inventariar conceptos de la estructura. Pruebas al canto: los lobos del famoso sueño, apareciéndose en el nogal a través de la ventana, sientan el concepto de marco y ventana del fantasma; la deuda pecuniaria impagable del «Hombre de las Ratas» da lugar a la noción de deuda simbólica; la presunta amante del padre de Dora origina la categoría de «la otra mujer» como partícipe inexorable de la histeria, y así de seguido. Algo bien distinto a lo que denominamos como «acopio» médico, según es dable apreciar. Y ello debido a que, *en todo caso*, más cabría acercar a Freud a la episteme *detectivesca*, antes que a la médica. Como lo narra ¿anecdóticamente? su empleada –de muchos años– Paula Fichtl: «[Freud] casi siempre leía una novela policiaca de Sherlock Holmes, pero también de Gilbert Chesterton, Agatha Christie o Dorothy Sayers... El señor profesor sabía casi siempre quién era el asesino, pero si luego resultaba ser otro se enfadaba». Es que, como adepto e integrante inequívoco e insoslayable del denominado por Ginzburg como *paradigma indiciario*, Freud construía el caso sobre unos significantes de detección y remisión no convencionales, tal como lo *indica* el soberbio capítulo de su casuística atinente a la única psicopatología que estimó como denominable de esa forma: la de la vida cotidiana.

Véase, entonces, cómo la casuística de Freud toma ponderable distancia tanto del exclusivismo de «los cinco historiales» como de la patencia médica del caso, recalando, en síntesis, en cada lugar de su obra donde se tematice cómo la singularidad del deseo del sujeto da cuenta de los

límites de lo Real de su (sobre) determinación. Para ello, el criterio del contacto empírico con el fundador del psicoanálisis no conforma un cartabón excluyente. Por eso, la casuística de Freud es teoría en acto; si no, sería mera materia bruta, que en nada contribuiría a la enseñanza y a la transmisión del psicoanálisis.

Roberto Harari

Referencias bibliográficas

R. Harari, «Historiales clínicos», *Intensiones freudianas,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, pp. 31/38.

L. Braier, *Diccionario enciclopédico de medicina,* Heracles, Buenos Aires, 1955, t. I, p. 211.

J. Lacan, «Función y campo de la palabra [*parole*-habla] y del lenguaje en psicoanálisis», *Escritos I,* Siglo XXI, México, 1975, p. 65.

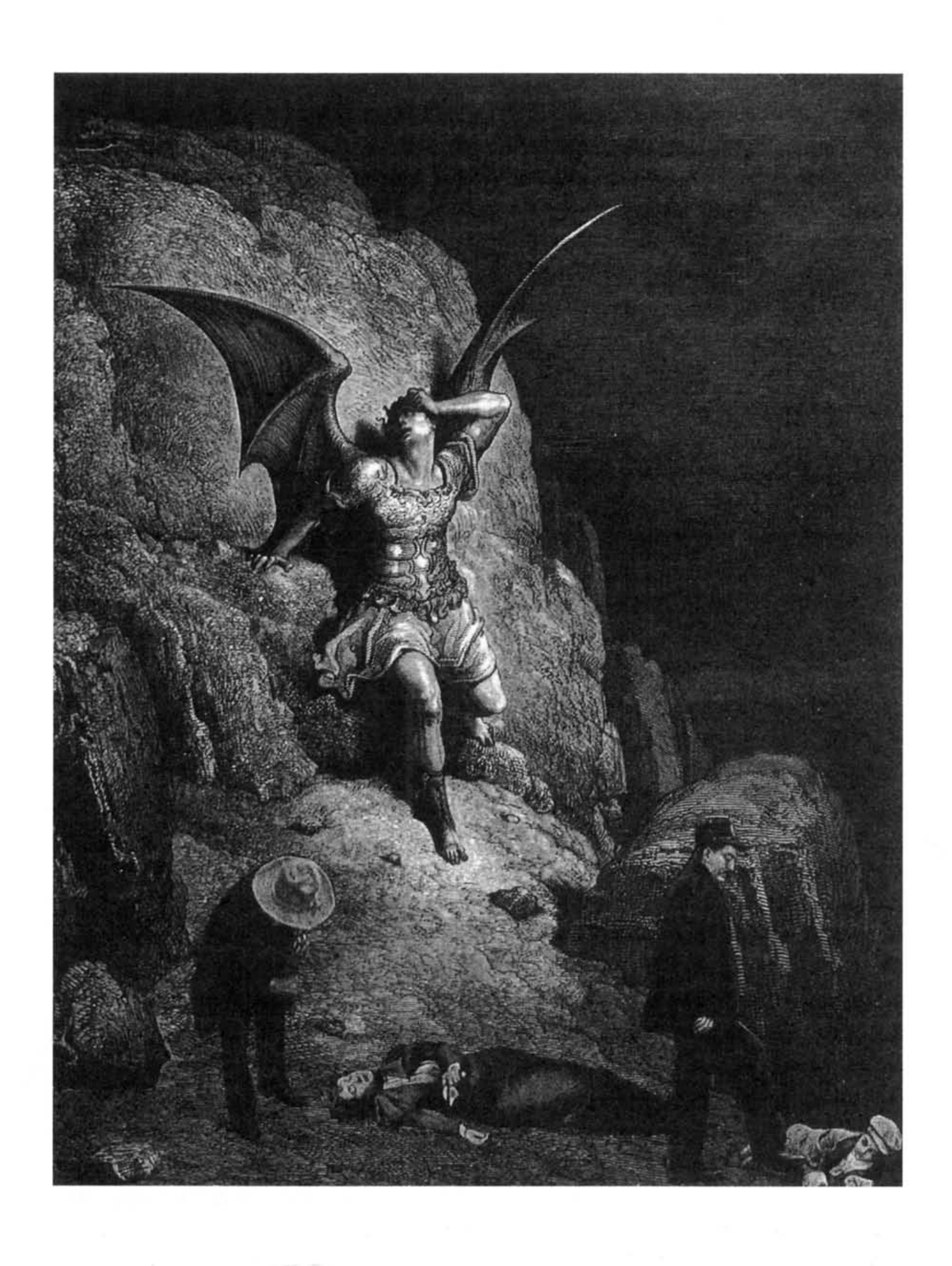
J. Strachey, «Apéndice. Historiales clínicos más extensos de Freud», en S. Freud, *Obras Completas,* Amorrortu, Buenos Aires, 1979, t. XVII, p. 112.

R. Harari, «Lectores: ¿lecturas?», *Psyché:* III, Nº 23, agosto de 1988, p. 36.

D. Berthelsen, *La vida cotidiana de Sigmund Freud y su familia. Recuerdos de Paula Fichtl,* Península, Barcelona, 1995, p. 38.

C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, sinais,* Companhia Das Letras, São Paulo, 1989, pp. 143/179.

R. Harari, «¿Psicopatología?», *Intensiones...* (cit.), pp. 45/67.



Juan Benet: *Arrepentimiento e indiferencia* (1984)

La cirugía del símbolo

1 El orden quirúrgico

Más que una técnica, la cirugía es un discurso corporal. El acto quirúrgico es la expresión final de una reacción simbólica de la representación corporal, y por ello el cirujano debe ser interpelado como participante de ese discurso y no como el último eslabón de un diagnóstico médico. Sin esa premisa la cirugía se vuelve «forclusiva»: pretende, extirpando la anatomía real, retirar lo que la lectura le pone o le quita al cuerpo. Antiguamente, cuando un médico intervenía quirúrgicamente, devenía en la ocasión un *Kheirourgos,* término que en la Grecia de Sócrates designaba al que intervenía sobre el organismo humano, ejecutando una acción reparadora con la ayuda de algún instrumental. Era un recurso más de los que disponía el médico, por lo tanto su discurso sin parcelación se dirigía a curar al enfermo, quien permanecía unido a su enfermedad por una serie de vasos comunicantes que volvían imposible la disociación entre la enfermedad y el enfermo. De forma concordante el saber médico permanecía unido en torno a una ética de la representación corporal de la que tanto él como su paciente formaban parte. El *Código Hipocrático* refleja de forma idealizada ese vínculo. No era menester que ante ese obrar del saber médico el enfermo se retirara libidinalmente de su cuerpo. Pero la inevitable especialización posterior de la medicina determina la imposibilidad de dominar las distintas técnicas y la ética hipocrática estalla con los fragmentos en los que se divide, secciona y compartimenta el cuerpo para el especialista. En la especialidad médica, el cuerpo deviene un objeto parcial. La inminencia quirúrgica acentúa y profundiza ese despojamiento. Además de la ropa y de la indumentaria se sustrae al paciente el ropaje imaginario de su representación corporal. El cirujano apunta a su objeto «a-natómico», –el objeto «a» en el que Lacan hace confluir el objeto parcial de la pulsión y el objeto causa del deseo–, y el sujeto que se sostiene ligado simbólicamente a su representación corporal, despojado de ese sostén, ve jugarse al todo o nada su subjetividad, en esa remisión anatómica a la que el cirujano le emplaza. La desnudez quirúrgica acaba en contados segundos con el investimento narcisista. El cuerpo devenido desecho ana-

tómico es señalado y reducido al sector pintarrajeado en el que el campo quirúrgico es delimitado. Luego viene el corte y comienza a emerger entre los bordes de la tela verde que recorta el campo, la arquitectura amarillenta e impersonal del tejido celular subcutáneo y luego, obscenamente, aparece en toda su plenitud la carne roja, sangrante y desubjetivizada. Más allá de su voluntad e ideología, el cirujano en el quirófano ocupa el lugar estructuralmente determinado del Amo Absoluto: como la muerte, su saber tiene la virtud de igualar al rico y al pobre, al sabio y al ignorante, porque su objeto es esa anatomía en la que el sujeto se ausenta y lo que resta de su cuerpo se cadaveriza frente a la mirada quirúrgica. Obviamente, en la ocasión se trata de una disociación imprescindible, que de no existir volvería imposible el acto quirúrgico. «Disociación instrumental» que le permite al cirujano funcionar con la mente fría y guardarse de las identificaciones con su paciente. Es en otro momento donde nos parece que una responsabilidad ética nos impone interpelar la disociación con la que opera la cirugía. Es en el pre, o post-operatorio donde surge el problema cuando, mimetizado con la técnica quirúrgica, el cirujano ofrece sus servicios para la resolución de demandas de reparación de daños imaginarios, que buscan a un Otro omnipotente que las satisfaga. Por lo tanto la naturaleza de esta reparación es más que discutible. Hace tiempo que el psicoanálisis ha denunciado ciertos empleos de la cirugía plástica. Surgida de una necesidad de reparación de los tejidos, un deslizamiento ha conducido a la cirugía plástica hacia la reparación de daños imaginarios delirantes, proyectados sobre la anatomía. La cirugía estética, ya advertida, sabe dimensionar esas reivindicaciones redencionistas, y ha aprendido por lo tanto que los protocolos firmados por los pacientes, en los que éstos aceptan la extirpación de tal o cual órgano, el alquiler del propio vientre o el legado de su esperma, no bastan para dirimir esta cuestión ni la agotan, por supuesto. Ante estas demandas de «reparación», el examen de las condiciones de salud física y psíquica (entiéndase: ausencia de síntomas psicóticos) del candidato, a la hora de detectar verdaderas *simbolectomías,* es manifiestamente insuficiente. Hay que analizar la demanda.

Convengamos en llamar *simbolectomía* al acto de resección simbólica del sujeto, hecho en nombre de una pretendida reparación subjetiva. Supone un cortocircuito desde una carencia simbólica hasta una carencia orgánica mediante una intervención sobre el cuerpo real. En la *simbolectomía,* proveedor y demandante se embarcan en verdaderas mutilaciones subjetivas, alguna de las cuales mencionaremos en estas notas. Verdadera cirugía libidinal, nuestra cultura actual erige como la tecnocirugía como el nuevo elixir de la inmortalidad sin reparar en lo que quedará del sujeto para el que se reclaman sus alienantes servicios. Sin embargo, esta niña mimada de la medicina que es la cirugía en tanto que especialidad, reserva a su practicante duras exigencias y no le deja mucho tiempo para reflexionar

sobre su acto. En cierto modo personifica la cima del saber médico: al conocimiento científico, el cirujano agrega su arte manual del dominio anatómico. Ligar, anudar, cortar, coser, serruchar, perforar, etc. Improvisar anastomosis, inventar prótesis inexistentes con tejidos no previstos para ello. Dirigir la orquesta: al cirujano ayudante, al instrumentista, y sobre todo al anestesista, artífice de los planos anestésicos más profundos e imprescindibles, donde la vida del operado, despojada de sus constantes vitales, es mantenida artificialmente.

A ese «saber hacer», el cirujano, ¿en qué discurso lo emplaza? ¿Lo ofrecerá allí donde pueda ser aplicado? ¿Lo regulará desde cualquier ideología corporal del momento, o se remitirá a la condición simbólica del funcionamiento corporal? Más concretamente, ¿esa capacidad reparadora está al servicio del consumidor o fomenta, –cuando no lo inventa–, el consumo para que una reparación pueda ser ofrecida? ¿Dónde comenzó la promoción de la lobotomía? ¿La solicitó el psiquiatra biologicista, o la ofreció el neurocirujano convencido de sus poderes?

Hablar de las simbolectomías es hacer mención de esas figuras de la cirugía «forclusiva» como la *sexectomía* o extirpación y cambio de sexo, la ligadura de trompas o la vasectomía como método anticonceptivo, la manipulación quirúrgica de esperma congelado de seres que ya no existen, el uso de vientres alquilados para la implantación de óvulos fecundados, la clonación, etc. Hacemos abstención dentro de esas operaciones, al aborto. En él no nos sería posible argüir la existencia de una intervención en lo real para corregir un daño o frustración imaginaria: el aborto es una privación real, que saliendo al paso de otro daño real, atrapa al sujeto en un duelo interminable. El daño imaginario atañe al pensamiento y al deseo, pero el pensamiento y el deseo se encuentran entreverados entre discurso y funcionamiento cerebral, razón por la cual se termina pidiendo cuentas del discurso al funcionamiento cerebral. La fuerza imparable de la ciencia y el progreso acude a su armamento cada día más pesado y más eficaz en ayuda de esta coerción biologicista, sostenida por un fantasma de emancipación biológica de la carencia de ser, es decir, de una carencia que los psicoanalistas denominamos castración. Pretender subsanar esta falta simbólica del sujeto con una incisión, supone esta operación que designo como *simbolectomía*.

2 Modalidades

a) Hermafroditismo significante y transexualidad

La biologización del sexo preside ciertas intervenciones quirúrgicas. «La anatomía es el destino» decía Freud, pero con ello no pretendía anu-

lar la determinación simbólica de la sexualidad. Por el contrario, enseñaba cómo se «leía» la anatomía desde cierta posición simbólica llamada hombre o mujer. Esa lectura se apoya en una diferenciación sexual que es superpuesta a la anatomía, diferenciación que las subvierte. En una frase críptica, Lacan lo sintetiza diciendo que: «La relación sexual es imposible». Obviamente, no se refiere al coito, sino a la proporción simbólica de esa unión, porque la diferencia sexual, condición de la unión, se basa en un orden no complementario regido por el concepto de la castración despejado por Freud. La frase de Lacan alude entonces a una no-complementariedad simbólica entre la posición hombre y la posición mujer.

En la medicina en que existe un símbolo de la diferencia sexual, la anatomía se transforma en escritura de esa diferencia. Sin escritura no hay diferencia, como la homofonía entre dos palabras de significados diferentes permite apreciar. Ese es el borde que debe limitar la intervención quirúrgica más allá del cual la cirugía se vuelve «forclusiva». Ante una demanda de cambio de sexo, se plantea un dilema: ¿se persigue una prótesis delirante o una escritura del deseo? Debemos restringir la idea de *simbolectomía* para el caso en el que se busca una prótesis delirante, es decir un cambio anatómico para un daño imaginario, ya que hay demandas de cambio de sexo que suponen una verdadera inscripción del deseo, como tendremos oportunidad de observar. La prótesis delirante no supone una estructura psicótica en quien la demanda, como lo demuestran tantas histéricas «sexectomizadas», sino que es delirante en el sentido de que se confunde el órgano con el significante, como afirmaba Lacan que les ocurría a los transexuales. Algunos transexuales primarios, según la calificación de Robert Stoller, perciben su anatomía como una realidad que obstaculiza su posición sexual simbólica, es decir lo que de la castración figura inscrito en su Ideal del Yo. Ocurriría precisamente lo contrario a una simbolectomía: aquí se pretende alcanzar una escritura corporal simbólica de la diferencia sexual. Es el caso que relataré suscintamente, en el que se apreciará hasta qué punto los atributos de la sexualidad corresponden al capital simbólico de un sujeto, antes que al reflejo imaginario de su anatomía. Hace 27 años tuve la oportunidad de atender en el Servicio de Psicopatología del Policlínico Evita de Lanús, un caso que traía a mal traer a dos servicios de cirugía: Ginecología y Urología. Se trataba de una patología poco frecuente, denominada «Seudohermafroditismo feminizante». Su portador era un adolescente de 17 años al que llamaremos Sergio, quien había concurrido inicialmente al Servicio de Ginecología para que le extirparan las mamas, pero además aspiraba a que le practicaran una plástica peniana, como le gustaba decir, alardeando de sus conocimientos. Esta demanda despertaba entre los cirujanos fuertes reservas, pero Sergio no se avenía a que sus precarios carac-

teres sexuales secundarios le dictaran su identidad. Genéticamente masculino, ya que sus cromosomas sexuales eran XY, en su vida fetal la evolución anatómica se había visto alterada a partir del cuarto mes como resultado de que sus testículos se habían vuelto feminizantes: segregaban estrógenos en lugar de testosterona. Ello alteró profundamente el desarrollo de sus caracteres sexuales secundarios. Cuando Sergio nació presentaba una indeterminación anatómica genital que puso en aprieto a los neonatólogos: pene del tamaño de un clítoris, un esbozo de escroto que remedaba a los labios mayores y ausencia de descenso testitular. Como los profesionales que lo atendían eran hombres, concluyeron que esos caracteres sexuales no podían pretender ser considerados masculinos y decidieron inscribir tal precaria identidad sexual como femenina. Pero el XY de Sergio no estaba solo: su padre esperaba que su hijo primogénito fuera un varón. Hubo que inscribirlo con nombre femenino, pero el padre de Sergio decidió tratarlo como varón, aunque con problemas, que su hijo era. En su casa se lo llamó Sergio, se lo vistió con ropa de niño y se lo integró a la vida social como varón. La escasez económica familiar no impidió que Sergio tuviera una infancia feliz. Pese a su defectuosa sexualidad, se relacionaba bien con sus compañeros de colegio y sus amigos del barrio. Al llegar la pubertad, sin embargo, le crecieron las mamas y comenzó su suplicio. Se aislaba para desnudarse y se fajaba el pecho para ocultar sus redondeces. Cansado de tener que esconderse y deseoso de buscarse una novia como sus amigos, decidió lo contrario de lo que su anatomía facilitaba y sus cirujanos recomendaban: una plástica vaginal. Para decepción de éstos y de las expectativas disuasorias que habían depositado en nuestro Servicio y en mí como su psicoterapeuta, Sergio encargó el menú que su Ideal del Yo le dictaba: resección mamaria y plástica peniana. Hay que decir que no se equivocó. Conseguida, no sin dificultad, la autorización judicial, Sergio fue intervenido. El escaso volumen del genital masculino obtenido, de lo cual ya había sido advertido, no hizo mella en su buen ánimo. Evidentemente Sergio había comprendido la supeditación significante de su sexualidad y se había propuesto recuperar para su cuerpo la escritura en la que se reconocía.

El cambio de sexo no se determina con la tijera que emplea el cirujano con su paciente. Se impone por lo tanto la supeditación quirúrgica a una determinación simbólica. Por el contrario, la prótesis delirante busca que surja del imperio anatómico una definición sexual. Como ocurre en otras *simbolectomías* que ahora mencionaremos, el «mal bisturí» persigue la génesis imposible del significante a partir del órgano. El «buen bisturí» en cambio, se deja guiar en su corte por el borde que le señala la escritura de la castración. Pero ésta es una afirmación que el psicoanálisis no puede esperar hoy en día tenga mayor trascendencia, sobre todo ante el embate de la cultura sanitarista que nos invade.

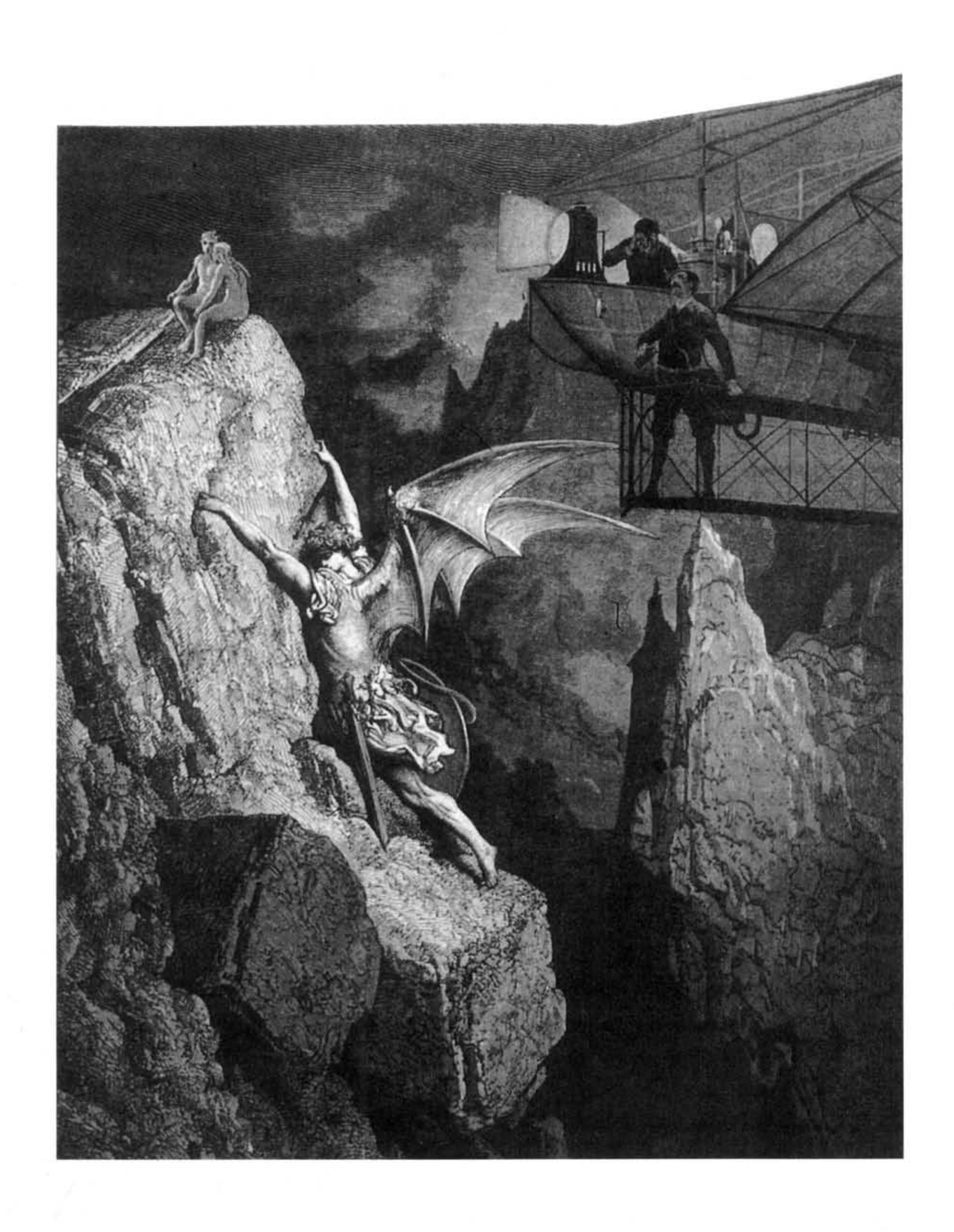
b) Vientres de alquiler y esperma inmortal

Una puesta en práctica cotidiana de la *simbolectomía* gira en torno a la procreación. La ausencia de un hijo en mujeres histerectomizadas o afectadas severamente en su aparato reproductor, se pretende subsanar forclusivamente con el alquiler del útero de otra mujer. Una recusación equivalente del lado masculino es menos frecuente, pero en cambio se ha implementado una modalidad de prótesis delirante mucho más aberrante aún, como es congelar el esperma de un marido agonizante para asegurar su futura «paternidad». Los juristas comprometidos en estos casos suelen adoptar posiciones dispares, recurriendo a interpretaciones de una ley que nunca podría responder sobre la ética concernida, que es la del deseo. El deseo de un hijo es difícilmente sostenible en una mujer si no se articula en respuesta con ese mismo deseo en un hombre. Un hijo es antes que nada un hijo del discurso que circula entre dos sujetos. Sin esa dialéctica la realidad parental se ve alterada. Siempre leemos nuestro deseo en el deseo presente del Otro. Y desde aquí es posible extraer la condición que pueda garantizar para un hijo la existencia simbólica de la diferencia sexual, aún antes de haber nacido. El deseo del Otro aporta un límite fundamental, ya que con su «otredad» radical conforma el borde que hará de barrera al goce del Otro. El deseo del Otro es entonces la garantía de la naturaleza discursiva del hijo por venir, capital humano que los psicoanalistas solemos echar en falta en los destinos psicóticos o perversos. Desde luego que esa patología se hace también presente en la fecundación corriente, pero en estos casos sigue siendo válido interpelar la posición del deseo paternal. Por eso hablamos de «destino», como en el caso de Edipo. Los que trabajamos en esa arqueología de la subjetividad que es el psicoanálisis, aguzamos el oído cuando en una entrevista oímos decir a una mujer que decidió quedar embarazada sin tener en cuenta la voluntad de su pareja, o cuando oímos a un padre jactarse de sus *performances* genitoras.

Los psicoanalistas deberíamos actualizar nuestro criterio sobre prácticas anticonceptivas cotidianas que pueden suponer una forma de simbolectomía menor pero de igual eficacia forclusiva sobre el estatuto del sujeto. Me refiero a la ligadura de trompas y la vasectomía cuando son consideradas como formas electivas de anticoncepción. A fin de cuentas, también aquí se está confundiendo el órgano con el significante. Una parte de la anatomía es extirpada con la finalidad de erradicar un significante ante el cual el sujeto teme sucumbir. Nos parece que una renuncia al deseo de maternidad o paternidad, producto de una elaboración detenida, permitirá al mismo tiempo evitar una mutilación y garantizar por otra parte el cuidado responsable de otras formas anticonceptivas compatibles con la castración y su inscripción corporal. Dijimos que el aborto no nos

parecía incluible en las *simbolectomías*. Pero para terminar no dejemos de hacer presente una de las recientes adquisiciones en el campo de las *simbolectomías* que amenaza gravemente la relación entre el engendramiento corporal y el discurso. Es lo que conocemos como clonación. Su aplicación a nivel humano, ya iniciada evidentemente, al menos en la forma de experiencia transgénica, depara consecuencias inimaginables. Un anticipo de ese eco se puede encontrar en una de las cartas dirigidas al director del periódico *El País* de Madrid, del tres de abril del corriente año (1997). Su redactor estimaba que en absoluta oposición con su doctrina, la Iglesia criticaba la clonación por excluir el derecho de todo niño a ser procreado con placer. En definitiva, la Iglesia desechaba una forma de reproducción en la que quedaba excluida la dimensión del contacto sexual, y del placer inherente a su realización, contra lo cual advertía San Agustín. Esto es sólo un anticipo de un movimiento que amenaza con conmover los cimientos de la humanidad, sin que se perfile en el horizonte del pensamiento científico otra fundamentación posible para el ser deseante exterior al campo discursivo.

Eduardo Foulkes



Juan Benet: *¡Es él!* (1986)

PUNTOS DE VISTA



Nelson Pereira dos Santos con Helena Salem (Casa de América, Madrid, 1997)

Nelson Pereira dos Santos, el padre del *Cinema Novo* (entrevista)

En los cuarenta años que transcurren entre el primer filme de Nelson Pereira dos Santos, *Río 40 graus* y su reciente *Cinema de lágrimas,* la historia del cine brasileño ha superado incontables desafíos. Y a este hombre tranquilo pero inamovible se debe mucho de su importancia. Fue, se sabe, el padre del *Cinema novo,* ese movimiento renovador que dio vida a una visión más profunda de la realidad brasileña.

Tras una adolescencia estudiosa (derecho, sociología) y algo politizada, Nelson se volcó al cine. Ayudante primero de Alex Viany (realizador y famoso crítico) hizo su primera película *Río 40 graus* en 1954-1955. Tenía veintiséis años. Se la inscribe como eco del neorrealismo italiano, lo cual es cierto en parte: fue hecha con poco dinero, con esfuerzo de grupo y al sol, en los «morros». Todos, actores y equipo, participaron de la aventura.

A pesar de sus modestos comienzos, el filme tuvo eco: era una mirada fresca y auténtica. Después Nelson hizo *Río zona Norte* (1957) segunda parte de un tríptico que nunca se completó. En 1958, fue al Nordeste para hacer documentales en medio de una gran sequía y pensó en *Vidas secas,* el libro de Graciliano Ramos que reflejaba esa trágica situación. El proyecto se iba a materializar cuando comenzaron lluvias torrenciales: y el sertón[1] se hizo mar. Sobre la marcha (en 1960) Nelson improvisó otra historia, *Mandacaru Vermelho,* para no volver con las manos vacías y poder utilizar el equipo que ya estaba sobre el terreno (inundado).

Vidas secas se hizo al fin en 1963 y fue un hito memorable para la obra de Nelson y para todo el cine brasileño. Nacía el *Cinema Novo.* En esos momentos, el autor de estas líneas conoció a Nelson y con él al grupo de jóvenes cineastas que se iniciaban; Glauber Rocha (que acaba de terminar *Dios y el Diablo en la tierra del sol*), Joaquim Pedro (el de *Macunaima,* que sólo había hecho un episodio del filme colectivo *Cinco*

[1] *Sertón:* sertão, *zona agreste y poco poblada, semiárida especialmente en la parte noroccidental de Brasil, prevalece la ganadería de subsistencia y costumbres tradicionales antiguas. Es la región donde dominaron los* cangaceiros.

vezes favela), Julio César Saraceni, Carlos Diegues, Ruy Guerra, etc. Uno de los rasgos de Nelson es su generosidad: como productor (siempre con poco dinero) de proyectos de sus amigos, montador de filmes ajenos –entre otros rescató el primero de Glauber Rocha, *Barravento*– fue para el naciente *Cinema Novo* inspirador, colaborador, maestro joven. Mientras tanto, creaba con *Vidas secas* (1963) una obra maestra del nuevo cine. Un hito para la cultura visual de Brasil.

Con tropiezos, censuras (*O justiciero*, 1967, fue prohibido y destruido) y sempiternas luchas para financiar sus películas, Nelson prosiguió haciendo solo aquello que creía válido. Una carrera ya muy larga, donde hay obras muy diversas pero siempre fascinantes: desde *Fome de amor* (1958) y *Azyllo muito louco* (1970), filmes contemporáneos y audaces que rompen con la narración realista, hasta la reflexión histórica de *Como era gostoso o meu francés* (1971) o desde la visión del problema racial de *Tenda dos milagres* (1977) a la extraordinaria *Memorias de carcere* (1984) que con las experiencias del autor, Graciliano Ramos, recorre un momento oscuro de la política del país.

Ya lejana la experiencia del *cinema novo*[2], su inspirador y maestro sigue creando obras estimulantes y ricas que no solo animan el cine de Brasil sino que son parte importante de la historia del lenguaje universal de las imágenes. La entrevista siguiente fue hecha durante los días de un homenaje a Nelson Pereira dos Santos que proyectó sus películas en la Filmoteca Española y en la Casa de América en junio pasado. También asistió a la presentación de un libro que examina exhaustivamente su carrera, escrito por la historiadora Helena Salem. Significativamente, el subtítulo del mismo es –a continuación del nombre del cineasta, *El sueño posible del cine brasileño.*

–Me gustaría que hablaras de tus principios, hasta que haces Río 40 graus, *en 1957.*

–*Río 40 grados* nació de un movimiento que empezó allí, en São Paulo. Yo me fui a Rio de Janeiro, para trabajar como asistente de dirección de Alex Viany en *Aguhla no palheiro* (1951) y después pasé a otro filme que paralizó el productor. Yo vivía en la punta del *morro,* cerca de la *favela.* Algunos trabajadores del estudio vivían allí y yo visitaba sus casas en fiestas, aniversarios, asuetos dominicales. Y entonces pensé hacer un filme con esa gente de la favela. Descubrí que

[2] *«Nelson tiene una relación muy peculiar con el* Cinema Nôvo. *Porque él lo precede, influye, él participa como uno de los principales participadores o catalizadores del* Cinema Novo *y al mismo tiempo, pasa de largo» (Helena Salem,* Nelson Pereira dos Santos. El sueño posible del cine brasileño. *Cátedra/Filmoteca Española. Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos, Madrid, 1997.)*

esa gente, los «favelados», no eran muy diferentes de la clase media carioca: la misma formación familiar, el mismo proyecto de vida, la misma visión. Pero sufrían el mismo preconcepto: que el «favelado» es un bandido, un marginado, un vagabundo, un ladrón. Entonces conté la historia de una familia de esa favela, y por extensión la de los niños y su relación con la ciudad de clase media, la ciudad turística. *Río 40 grados* nació de ese ocio, ese abandono en que yo vivía en Rio. Luego trabajé en una producción que fracasó y escribí el guión. Así nació el filme.

–¿Y cómo era la situación del cine en esos momentos?

–La situación era de crisis, como siempre. No había una producción continua; la Atlántida, que tenía mucho éxito haciendo *chanchadas*[3] había paralizado la producción. La Vera Cruz había cerrado ya hacía dos años[4]. Esta gran empresa de San Pablo, que intentó seguir los moldes de Hollywood, no obtuvo la respuesta del mercado, y terminó cerrando. Yo inventé, para hacer aquel filme, un sistema de cooperativa: un esquema de vender acciones, a los amigos, a la familia, y el equipo y los actores ponían su trabajo como capital. Era un esquema de economía voluntarista. Tardé dos meses en hacerla. Una empresa americana, la Columbia, se ofreció a distribuirla, lo cual entonces se consideró un éxito: era la primera película brasileña que conseguía una distribución extranjera. Pero he aquí que la película fue prohibida por el jefe de policía. Fue una gran sorpresa y provocó un gran movimiento de protesta, con eco en la prensa. Además era un momento de elecciones, y el hecho influyó en la situación política: de hecho el filme quedó como un argumento político contra el candidato del gobierno. La película salió, al fin, tuvo éxito razonable de crítica y un éxito regular de taquilla.

–Luego hiciste Río zona Norte, *en 1958. ¿También tuvo problemas?*

–No, se exhibió normalmente. Se hizo luego de *Río 40 Grados,* con sus resultados comerciales y junto a *O grande momento* de Roberto Santos, que también produje. El filme de Santos se hizo en San Pablo.

–A todo esto el «cinema novo» aún no había nacido.

–Hice *Río 40 grados* y, levantada su prohibición, el filme se exhibió en todo Brasil, también en Bahía; allí conocí a Glauber Rocha, un joven que entonces participaba en el cine-club de esa ciudad. A León Hirzman y Joaquim Pedro los conocí en Rio, donde estudiaban filosofía.

[3] *La «chanchada» era un tipo de filme popular de bajo costo y muy escasa calidad.*
[4] *La Vera Cruz fue una empresa que pretendía, con apoyo oficial, la instalación de una industria con grandes estudios y grandes presupuestos, a la manera de Hollywood. En su primera etapa fue dirigida por el famoso director Cavalcanti.*

–Recuerdo haber visto Vidas Secas *en un cine de Copacabana y la gente se reía y se burlaba. Casi me peleé con el público...*

–Sí *(ríe)* el tema del filme les resultaba tan ajeno... Tan distante.

–Pero nos estamos adelantando a los acontecimientos. Antes de Vidas secas *hiciste* Mandacaru Vermelho.

–Eso fue cuando hicimos la primera tentativa de rodar *Vidas secas.* Fui allá, al Nordeste, pero la naturaleza no colaboró. Llovió tanto que todo se volvió verde: era imposible hacer *Vidas secas.* Improvisé un guión para hacer otro filme, que fue un fracaso de taquilla.

–Siguiendo el orden cronológico, en 1962 hiciste A boca de ouro *que según alguno de tus comentadores fue algo que tomaste como una historia un poco ajena, tomada de la obra de Nelson Rodrigues.*

–Es un filme que acepté como una adaptación de esa obra. Lo curioso es que a principio de este año se editó en vídeo y la crítica lo elogió mucho diciendo que era el mejor filme de Nelson Rodrigues, más de treinta años después de hecho. Los críticos decían «a pesar de que a Nelsón no le gustaba». Aunque él se mostró muy contrariado por el filme, resultó una obra muy bien hecha, con un gran respeto por el autor de la pieza. Fue una historia divertida.

–Pero un año después haces por fin Vidas secas *sobre la novela de Graciliano Ramos. Y esa sí es una obra fundamental para el cine brasileño.*

–Pienso que el episodio de *Mandacaru,* que había improvisado en su lugar, fue como una escuela de preparación para hacer esas *Vidas secas.* Conocí mejor ese Nordeste azotado por la sequía y la miseria. Así fue también una afirmación de lenguaje: cómo encuadrar, cómo narrar, cómo editar. Manejé los tiempos. Como una escuela donde cerré el círculo de una evolución. Y *Vidas secas* vivía en mi cabeza desde esa época, desde el 58.

–Hay un paréntesis entre Vidas secas, *en el 63 hasta el siguiente filme,* El justiciero, *que es de 1967.*

–En ese tiempo creamos la primera escuela de cine en Brasil, con Paulo Emilio Sales Gomes, Jean-Paul Bernardet y yo, entre otros, en Brasilia. En 1965 los militares cerraron la universidad y tuvimos que irnos a Rio. Allí comencé ese filme, *El justiciero.* Este fue realizado con un grupo de alumnos de Brasilia. Es un filme muy curioso, que se basaba en una novela de João Bethencourt. Una historia muy irónica sobre la vida en Brasil, en tiempos de la dictadura. Una comedia, la historia de un joven muy rico, hijo de un general. Y ese joven es un intelectual muy influido por la izquierda; lee a Sartre, conoce a Marx y a muchos escritores marxistas. Además es un gran seductor, obtiene todas las mujeres del mundo. Y como es muy rico, contrata a otro amigo para que escriba su biografía; el nombre de ese amigo es Lenin... Es, como decía, hijo de un general retirado, que posee una compañía de navegación y es también

muy rico. Es un hombre cínico, un sátiro. La película es una comedia sobre el Rio de Janeiro en esa época. Algunos dicen que sería el *Río zona Sur* que no hice. El filme salió en el 68, cuando la dictadura se endureció. Fue prohibido, retirado de la circulación y destruido hasta el negativo. Quedó una copia en 16 mm. No vino a Madrid para el ciclo.

–En 1968 hiciste Fome de amor, *un filme que también tuvo problemas con la censura, ¿no?*

–*Fome de amor* estuvo basada en la novela *Historia para se ouvir de noite,* de Guilherme de Figueiredo. Fue una película muy libre, también en lo formal. No sé si tiene influencia de Godard, como dicen, pero sí pienso que tiene algo del *underground* norteamericano que descubrí en esa época; conocí a todos los que lo hacían: Stan Brackage, Kenneth Anger, Jonas Mekas. *Fome de amor* fue un momento de síntesis. Improvisaba a la hora de rodar. *Fome de amor, Azyllo muito louco,* se hicieron en la época más difícil de la dictadura. La censura era muy severa. Entonces, estos filmes fueron un poco metafóricos, tal vez muy metafóricos. Y quedan un poco distantes. Creo que fue un camino que intentaba hacer el mismo discurso que se hacía antes pero a través de metáforas. Y eso ninguno lo entendió, ni el público ni la censura. En cuanto a *Azyllo muito louco* es un filme basado en un relato corto de Machado de Assis, un escritor clásico de Brasil; hice una adaptación muy libre del cuento *El alienista.* Me gustan esos filmes; en esa época tan cerrada, quedaba el gusto por hacer cine. Por eso me da un gran placer ver tanto *Azyllo* como *Fome de amor.* Trabajaba con el lenguaje, con la expresión cinematográfica. En *Como era gostoso o meu francés,* también hay una experiencia de lenguaje, pero éste es más concreto.

–Y tiene que ver con la idea de Oswaldo de Andrade y el modernismo, la antropofagia cultural.

–Esa idea, que comienza con Mario y Oswaldo de Andrade, es que la cultura brasileña tiene una relación muy próxima con la cultura india de los tupinambá, en la época del Descubrimiento, cuando se practicaba la antropofagia como ritual. Así hice el filme, con la antropofagia ritual como tema, basado en la experiencia de un alemán que fue prisionero de los indios y en los cronistas de la época, cuyas frases se intercalan en el filme.

–¿Quién es Beta?

–Ah, *Quem é Beta?* Es una historia de ciencia-ficción, que pasa en Brasil después de la hecatombe atómica. Un país como Brasil tenía dos tipos de seres humanos: los que tienen relación con el pasado y quieren recuperarlo –porque la relación social había acabado completamente después de la hecatombe– cuando no existe el Estado, ni la justicia, ni la policía y sólo existen grupos aislados, éstos vagan buscando comida y bebida; los que tienen una herencia del poder antiguo, casi matan a los

otros. Es un elemento de ficción científica. Como en muchos filmes, el inicio muestra a los contaminados y los no contaminados. Pero en mi historia los contaminados están contaminados por el hambre y por la sed.

–Hay cierta alegoría, ¿no?

–Claro. En el búnker donde están los no contaminados hay una mujer, Beta; no se sabe si está contaminada o no; es la mujer, un misterio siempre. La mujer es algo que no se sabe. Es la libertad, pero crea problemas. Cuando se va, todos quieren que vuelva. Es un elemento perturbador y necesario para que la vida continúe.

–¿Cómo fue recibido en Brasil?

–Pésimamente, fue un fracaso, también de crítica.

–¿Y O amuleto de Ogum? *Avellar dice que comienza donde termina* Vidas secas.

–Creo que dice eso porque después de un cine metafórico, con ideas hiperbólicas, vuelvo a un relato más concreto, más ligado a la realidad, sin elementos de realismo fantástico. *El amuleto de Ogum* comienza con un nordestino llegando a una gran ciudad. *Vidas secas* termina con la familia nordestina huyendo de una realidad que no es favorable, una realidad muy dura, inhumana. Entonces, *El Amuleto de Ogum* comienza con la llegada de un nordestino a Rio de Janeiro; de ahí esa comparación. *El amuleto* tiene otra experiencia: la de una observación vívida de otra fase de la realidad popular brasileña, que es el misticismo. Desde mis primeros filmes he estado muy ligado a la realidad popular, pero desconocía ese misticismo. Habiendo estado próximo a la vida en las favelas, había visto muchas «santerías». Pero esto aparece en mi cine sólo mucho más tarde.

–Está también el tema de la «negritud», como se ve en Tenda dos milagres.

–Ah, sí. Esa película es una adaptación de una novela de Jorge Amado, que básicamente es la relación entre esa cultura africana y la sociedad blanca en Bahía; toda esa historia es una afirmación de dicha cultura (negada por los profesores de la universidad). Es también la historia de esa opresión. Y es básicamente un filme de Jorge Amado. Me gusta mucho ese filme y ese ámbito de Bahía como laboratorio racial, representativo de toda la sociedad brasileña.

–En 1984 hiciste una película muy importante, Memorias do carcere, *pero antes está* Estrada da vida, *del 79.*

–*Estrada da vida* es un filme curioso. Sus protagonistas son dos cantores nordestinos, que pertenecen a la tradición de una música campesina, llamada música «sertaneja», es decir, del *sertão* (las regiones desérticas del Nordeste). Tiene ecos ibéricos, heredados de los portugueses. Y también recuerda la música paraguaya, con acordeones y todo eso. Es una música muy popular en el sur del Brasil, San Pablo, Paraná. Allí empieza la historia de los dos. Cuentan su vida en sus canciones. En esta historia no inter-

ferí haciendo un juicio crítico del género, como en *Nashville* de Airman. Es una música discriminada por la clase media, que no la considera música popular. Pero tiene un público fantástico, venden muchos discos. Como decía, cuentan la trayectoria de su vida dos hombres del interior que van a Sao Pablo y encuentran en la música un camino de éxito. El filme también tuvo mucho éxito. Y lo curioso es que fue a China y allí también fue un suceso, no sé cuantos millones lo vieron y los dos *cantadores* fueron invitados por los chinos, fueron allí e hicieron una *tournée* por toda China.

–*Un amigo nuestro, Danilo Trelles, que por cierto fue tu conductor en* Vidas secas, *dice que cada vez que una película tuya tiene mucho éxito económico es justamente cuando no la produces personalmente.*

–Es cierto *(ríe)*. Bien, después hice las *Memorias do carcere* basada en la obra de Graciliano Ramos. Era un proyecto muy soñado por mí, y no sé cómo pude llevarlo a cabo. Hasta hoy no lo sé. Fue un trabajo muy aplicado, muy exhaustivo, con muchos figurantes y muchos actores.

–*Y que dura tres horas. Y es un filme de época, pasa en los años 30.*

–Está ubicado en el 35 ó 36. Y además coincidió con un momento histórico en Brasil: en el año 84 había una gran efervescencia popular porque iban a hacerse las primeras elecciones libres y llegaba el fin de la dictadura militar. Fue al Festival de Cannes cuando aún no había sido autorizado por la censura brasileña, pero debido al gran éxito que tuvo en el festival –con un premio de la crítica y la amplia cobertura que obtuvo de la prensa y la TV brasileñas– *Memorias do carcere* fue permitida y estrenada allí. Tuvo un millón y medio de espectadores un filme de tres horas de proyección. Tuvo una oportunidad histórica: acompañar lo que estaba aconteciendo en la sociedad brasileña.

–*Y luego* Jubiabá.

–Otra adaptación, esta vez encargada por la televisión francesa. Era un texto de Jorge Amado. Estaba pensada para la televisión, con una duración de una hora; para la versión de cine quedó en una hora veinte. Era una pequeña historia de amor. No fue muy representativa.

–*También asoma el sincretismo, la fusión de razas...*

–Me fijé sobre todo en la historia de amor, entre el negro y la rubia. Después de *Jubiabá* hice *A terceira margem do rio,* basada en otro escritor brasileño, Guimarães Rosa. Tomé varios cuentos del libro *Primeiras estórias.* Son cinco cuentos y de esas pequeñas historias hice una sola. Fue una gran experiencia. Otra cosa que hay que señalar en este filme es que los cinco cuentos son de ambiente rural. La mitad del filme sucede en el interior de Minas Gerães y la otra mitad en Brasilia. La familia del protagonista emigra a Brasilia[5]. La crítica en Brasil estu-

[5] *La historia comienza cuando este protagonista (entonces niño) ve despedirse al padre, que se aleja por el río en una canoa. Durante años le deja comida en la orilla, esperan-*

vo muy dividida. Unos la elogiaron y otros decían que era buena sólo en la primera mitad.

–La mitad rural.

–Sí. Bien, luego viene *Cinema de lágrimas,* la última que hice hasta ahora, invitado por el British Film Institute, que deseaba producir un filme sobre los cien años del cine de América Latina. Promovieron unos quince filmes por el mundo entero: la historia del cine americano a cargo de Scorsese, la historia del cine francés por Godard, la del cine inglés por Stephen Frears. La del cine latinoamericano era para mí. Pero los ingleses pensaban que América Latina era una sola cosa, mientras que cada país necesitaría cada uno un filme de tres horas por lo menos. Entonces hice un filme de ficción que llama la atención sobre un momento del cine de América Latina: el momento del melodrama, México y Argentina, un cine de lágrimas, parafraseando el título de un libro de Silvia Oroz (con quien escribí el guión) que era: *Melodrama: o cinema de lágrimas de América Latina.* Es la historia de un hombre que está buscando un filme; su madre vio un filme y se mató. Quise homenajear ese cine mexicano que en cierto modo unificó a Latinoamérica. Grandes directores y estrellas y una política de distribución que el resto de Latinoamérica no tenía. En Brasil esos filmes tenían mucho público, que los amaba. Ese es un proyecto que hoy se plantea: hacer un cine latinoamericano que tenga verdad, que sea reconocido y amado por el público. Eso ya sucedió en un momento de nuestra historia. Después que pasó mi película en Cannes del 95, se hizo en Francia un gran ciclo dedicado al melodrama en el cine de Argentina y México.

–Es que, como se titula un libro de ensayos sobre el melodrama de un escritor cubano, «llorar es un placer». Y es el momento de preguntar: ¿qué vas a hacer ahora?

–Tengo dos proyectos: uno es para televisión, una serie de documentales, trece de una hora cada uno, basado en un libro de Gilberto Freyre, *Casa grande e Senzala.* Es la historia de la formación de la sociedad brasileña, un libro básico de los estudios sociales y antropológicos. Yo voy a ser el director general, porque es un proyecto muy amplio, muy ambicioso. Voy a trabajar con muchos directores y argumentistas. Tengo otro proyecto, un largometraje de ficción, que es la historia de un poeta romántico brasileño, Castro Alves en un momento álgido del romanticismo, hacia 1868. Un momento en que había guerra: Argentina y Brasil contra Paraguay. También la lucha por la abolición de la esclavitud. Un momento muy ardiente para la juventud. Castro Alves fue un poeta de vida fugaz, murió a los 24 años, y dejó una obra increíble. Fue un gran

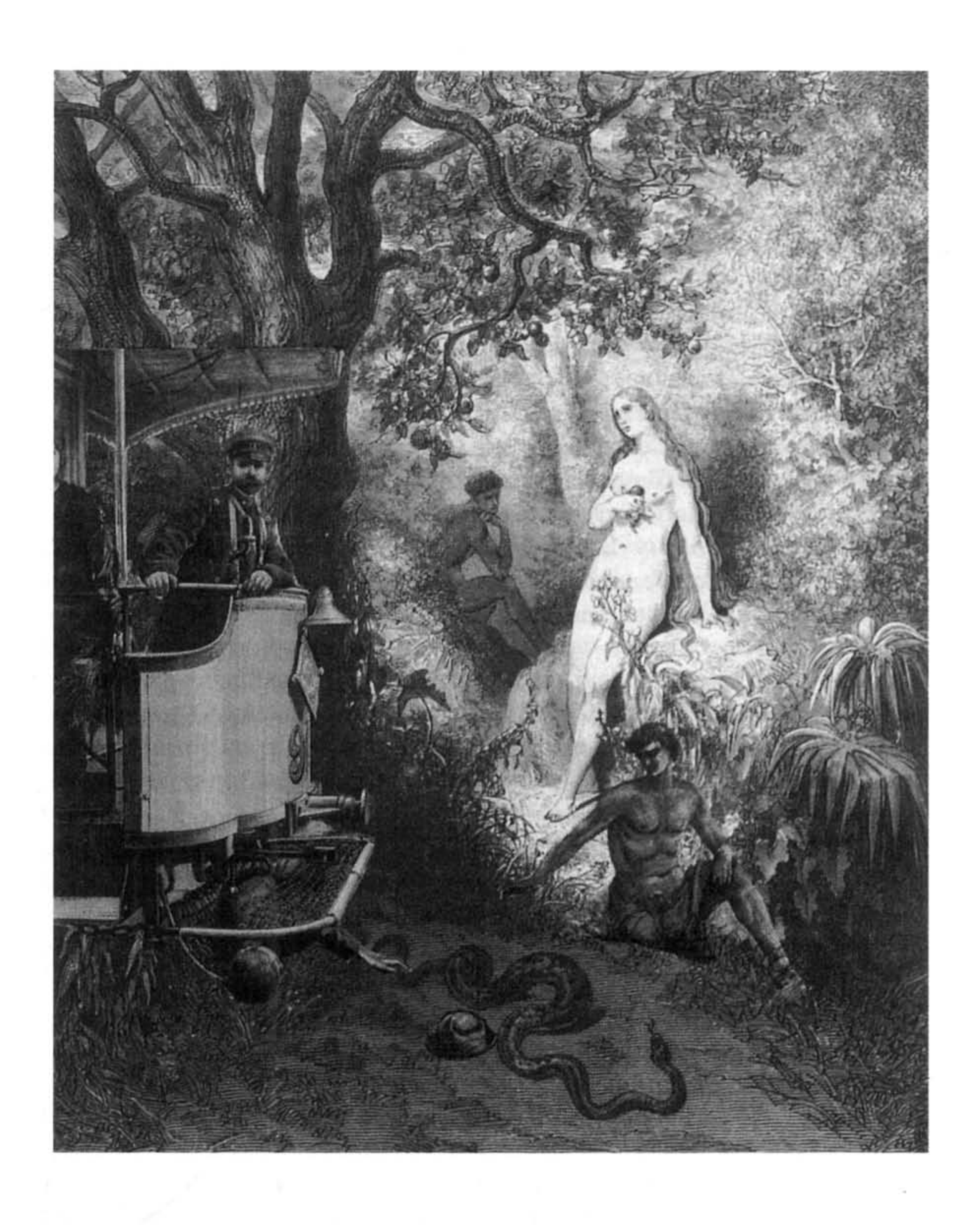
do su vuelta. La familia debe huir amenazada por unos «cazadores de recompensas» que llevan a un preso.

poeta épico y un gran poeta lírico. Quiero reproducir en cine ese momento de su vida, que transcurrió en São Paulo, en medio de las luchas políticas y estéticas.

–Para terminar, ¿cómo ves la situación actual, la tuya y la del cine brasileño?

–El cine brasileño se está recuperando. En 1990, cuando asumió la presidencia Collor de Melo, cerró todas las instituciones que apoyaban el cine y toda la cultura brasileña fue afectada por esa política. Creo que fue una venganza, porque los intelectuales no lo votaron. Después todo se fue recuperando de a poco. Y desde hace dos años se ha establecido un incentivo fiscal. Un empresario que invierte en el cine puede descontar de sus impuestos. Con esa nueva ley, la producción recomenzó y este año ya tenemos 30 filmes en producción. Hay muchas películas que están casi terminadas y con temas importantes. Y además el mercado se amplió, está el vídeo y las cadenas nuevas de TV están comprando mucho material y empezando a coproducir. Esa expansión de la televisión es interesante para el cine brasileño. Así están las cosas ahora.

José Agustín Mahieu



Juan Benet: *Toda clase de infidelidades* (1992)

Señora Lázara (sobre Sylvia Plath)

Marianne Moore (promoción de 1909 de Bryn Mawr), Elizabeth Bishop (promoción de 1934 de Vassar) y Sylvia Plath (promoción de 1955 de Smith): tres mujeres cultas de tres generaciones distintas que obtuvieron reconocimiento como poetas. Esto, dicho así, suena a circunloquio. *Es* un circunloquio, pero tengo la sensación de que traicionaría el espíritu de Moore y Bishop si las llamara poetisas. Moore era una feminista, una sufragista. Aunque parece que el matrimonio no fue nunca una de sus ambiciones, al final tuvo que asumir el sacrificio o la renuncia común a las mujeres con vocación. Le atraían la vanguardia, la evolución y los entresijos del *modernism* y, aunque sus creaciones son sorprendentemente originales (hasta el punto de que un poema supuestamente dedicado a su padre es al parecer ficticio), tal impersonalidad no es atípica del *modernism.* Original en todos los sentidos de la palabra, enseguida fue vista como igual y compañera de viaje de Pound, Eliot, Stevens o Williams.

En el caso de Bishop estamos ante una mujer emancipada, cuyas relaciones con los hombres eran episódicas. En su juventud estableció amistad con parejas formadas por mujeres muy inteligentes (Margaret Miller, Louise Crane y Marianne Moore) y sus madres respectivas. Poseía una modesta fortuna y, como consecuencia, no sufrió los conflictos habituales entre matrimonio y escritura, o entre la escritura y los imperativos de una carrera profesional: sus conflictos, más desesperados, tenían otra causa. Cuando Plath empezó a leer a Bishop no ocultó su admiración: «fina originalidad, siempre sorprendente, nunca rígida, más jugosa que Marianne Moore, que es su madrina». Madrina es un término adecuado a la naturaleza de la relación entre Moore y Bishop. Pero, ¿quiénes eran los colegas, los iguales de Bishop? Cualquiera de su generación, sin importar el sexo, hubiera servido. Robert Lowell era el poeta contra el que ella se medía, el poeta cuyos triunfos le inspiraban una suerte de tristeza y de envidia generosa.

En el caso de Plath estamos ante un personaje totalmente diferente, una «poetisa» que se define como prolongación de una estirpe de mujeres poetas cuyas rivales son otras mujeres. Es difícil imaginar a Moore o a Bishop escribiendo algo remotamente parecido a esto:

Arrogante, pienso que he escrito líneas que me definen como la Poetisa de América (así como Ted será el Poeta de Inglaterra y sus dominios). ¿Rivales? En el pasado Safo, Elizabeth Barret Browning, Christina Rossetti, Amy Lowell, Emily Dickinson, Edna St. Vincent Millay: todas muertas. Ahora: Edith Sitwell y Marianne Moore, gigantes envejecidas, y Phyllis McGinley, la madrina, fuera: verso de circunstancias, se ha vendido. Más bien: May Swenson, Isabella Gardner y, más cercana, Adrienne Cecile Rich, que pronto será eclipsada por estos ocho poemas. Estoy ansiosa, impaciente, segura de mi talento, al que sólo deseo domar y perfeccionar... contaré las revistas y el dinero que he empezado a ganar ahora con estos ocho poemas...

Cuando escribió estas líneas tenía apenas veinticinco años y los ocho poemas que acababa de terminar están lejos de ser sus mejores o más celebrados. Pero con el aumento de su reputación el autorretrato no varió: el 12 de octubre de 1962, el mismo día en que compuso «Daddy» («Papaíto»), escribió una carta a su madre:

Echo de menos tener alguna *mente* a mi lado, odio esta vida de vaca, me muero por estar rodeada de gente buena, inteligente. Aquí soy una poetisa famosa ... *The Listerner* me menciona esta semana como una de la media docena de poetisas que perdurarán, incluyendo a Marianne Moore y las Brontë...

Días más tarde, en carta a su hermano y la mujer de éste:

... ¡el crítico del *Observer* me dedica una tarde en su casa para que le lea todos mis nuevos poemas! A. Álvarez es el crítico que más cuenta en este país, y dice que soy la primera poetisa que ha tomado en serio desde Emily Dickinson: no hará falta que diga que estoy encantada.

Menos de cuatro meses después, Álvarez escribía su epitafio en *The Observer:* «El pasado lunes, Sylvia Plath, poetisa norteamericana y esposa de Ted Hughes, falleció súbitamente en Londres». Álvarez consideraba a Plath, afirmó, «como la poetisa con más talento de su tiempo». Era un tributo sentido y apropiado. Si hubiera escrito algo parecido sobre Bishop, la habría deprimido, pero a Plath sus elogios la entusiasmaban. Ni Moore ni Bishop parecen haber rastreado sus orígenes en un linaje de mujeres poetas. Bishop sólo empezó a interesarse por Dickinson en la década de los cincuenta, con la aparición de la edición de Thomas E. Johnson, e incluso entonces, cuando hubo decidido que Dickinson era «de lo mejor que tenemos», fue capaz de añadir, en carta a Lowell, que «sus poemas dan algo de dentera, ¿no crees?». Moore admiraba a Dickinson pero no estaba ni remotamente influida por ella. Sus primeras influencias, que tuvo que combatir con fuerza, vinieron de Swinburne. Ezra Pound había compartido el mismo entusiasmo.

En cierto sentido, la ambición poética de Plath, su deseo de ser una poetisa, está en consonancia con lo convencional de su educación y su carácter. En contraste con Bryn Mawr, donde el feminismo formaba parte del ambiente, Smith estaba presidido por hombres, y tenía como fin producir mujeres que dieran brillo y lustre a sus maridos.

En Smith, una mujer utilizaba sus estudios como período de práctica antes de pasar a máquina la tesis doctoral de su marido: ése era el destino habitual del alumnado. No hay nada extraño en la obsesión por el matrimonio que revelan los diarios de Plath. Dicha obsesión seguía la línea ideológica promulgada por la institución, y fue el tema principal del discurso de Adlai Stevenson durante la ceremonia de graduación de Plath, en 1955. La mayor aspiración de una mujer, dijo este ilustre divorciado, era lograr un matrimonio creativo o, como recuerda Nancy Hunter,

> ser esposas y madres solícitas, juiciosas, que debíamos usar lo aprendido sobre gobierno, historia y sociología para llevar a nuestros maridos e hijos por el camino de la razón. Los hombres, dijo, sufren muchas presiones y adoptan visiones estrechas: nosotras debíamos ayudarles a resistir dichas presiones y a educar a los niños para que fueran razonables, independientes y valientes.

Como es lógico, no todas las alumnas de la promoción del 55 eran de la misma opinión. Como afirma Polly Longsworth:

> Pienso que en nuestro estado mental podíamos oír el discurso de Stevenson –al fin y al cabo, nos habíamos educado en ese espíritu– sin creerlo. Smith nos había dicho algo diferente durante cuatro años. Fue sólo más tarde, al cumplirse sus palabras, cuando la mayoría de nosotras enloqueció.

Parte de nuestra sorpresa con Plath viene de pasar de una lectura inicial de *Ariel* al descubrimiento de este pasado marcadamente convencional. En el caso de Bishop, uno adivina una personalidad coherente: en la universidad, la poeta era recordada por ciertas acciones vagamente rebeldes, como descubrir que aunque el uso del coche estaba limitado, no había ninguna norma que prohibiera subirse a una calesa; o tener un plato de Roquefort junto a la cama y atiborrarse de queso antes de dormir para tener sueños más vívidos. En el caso de Plath uno descubre que cuando hubo una rebelión contra el uniforme de Smith (bermudas, mocasines y cuellos abotonados) y algunas chicas empezaron a salir descalzas y con tejanos, Plath no sólo tomó partido por los bermudas, sino que intentó llevar a las rebeldes a un comité disciplinario por «infringir las normas». De Plath la gente parece haber recordado detalles como el color de su equipaje (blanco y dorado) al llegar a Cambridge; y, por

alguna razón, lo que se me ha quedado grabado en la mente es el traje bordado de color rosa que su madre trajo para la boda, sabiendo, instintivamente, que nunca se lo pondría, y que Plath decidió le iría muy bien.

Soy consciente de que tanto la correspondencia con su madre como los diarios han sido editados por sujetos con intereses personales que han querido resaltar ciertos rasgos de su carácter en perjuicio de otros. Pero nadie puede responder de tal censura: por un lado, gestos convencionales y ambición superficial; por otro, un deseo misterioso, apasionado. Cuando Plath se define como mujer poeta, como poetisa, tal definición puede parecer un tanto pasada de moda, incluso para su tiempo. Pero es posible reconsiderarla y ver en ella el origen de su éxito.

Como dije no hace mucho, algo parece haber detenido a las mujeres a la hora de escribir poesía, y es posible que ese algo tenga que ver con la antigüedad y el prestigio del arte en cuestión: puede que, para bien o para mal, haya algo demasiado masculino en el arquetipo del poeta, con el que es difícil que una mujer se reconcilie. Dickinson encontró otro arquetipo: se convirtió en sibila, y tuvo que pagar el precio de vivir en una botella. Moore se disfrazó de rebelde y encontró, al cabo, como han descubierto tantas otras mujeres, que la excentricidad puede ser una buena amiga durante un tiempo, aunque a un alto precio. El excéntrico, al fin y al cabo, te invita a que no le tomes en serio.

Nunca sabemos si Moore –una personalidad perfectamente protegida, o eso parece, una experta en todo tipo de armaduras– logró lo que logró al coste de suprimir todo lo que podía ser interpretado como femenino. Sabemos que Bishop fue extremadamente cuidadosa a la hora de usar experiencias y emociones privadas en su poesía. Bishop escribió algunos poemas de amor, entre los que destaca el hermoso «The Shampoo» (que fue de despacho en despacho durante dos años antes de encontrar editor). Uno adivina, no obstante, que le hubiera gustado profundizar en esa dirección.

Plath tenía derecho –es evidente– a abjurar del arquetipo masculino e intentar revivir el significado de la palabra poetisa. Pero no sin problemas. Es posible establecer en este punto una analogía entre poetas y sacerdotes. Una mujer sacerdote no es simplemente una mujer que ejerce su derecho a hacer el mismo trabajo que el hombre. Su desempeño cambia profundamente la naturaleza de su trabajo, como no ocurre con una mujer mecánica o conductora. La mujer que se convierte en sacerdotisa transtorna la jerarquía simbólica de una religión o una secta. En el contexto cristiano, ésta es la razón de que sea casi imposible utilizar la palabra sacerdotisa, ya que viene asociada a una enorme carga de connotaciones paganas. Es curioso que la palabra haya retenido toda su capacidad de subversión: «Fui a la carnicería y me encontré con nuestra nueva sacerdotisa», y uno se imagina enseguida que estaba consultando

las entrañas de un pollo. Cuando Bishop y sus amigas de universidad se doblaban de risa durante el recital de una Edna St. Vincent Millay envuelta en una túnica y sujetando con frenesí la cortina, las muchachas se reían de su figura de poetisa, de una mujer que imaginaba que ser una poetisa era algo parecido a ser una sacerdotisa.

Y esto nos lleva directamente al último poema de Plath, el terrorífico «Edge» («Filo»):

EDGE

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them bock into her body as petals
Of a rase clase when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sud about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag[1].

[1] *Filo: La mujer ha alcanzado la perfección./ Su cuerpo// Muerto muestra la sonrisa de la realización;/ La imagen de una necesidad griega// Fluye por los pliegues de su toga;/ Sus pies// Desnudos parecen estar diciendo:/ Hasta aquí hemos llegado, se acabó.// Los niños muertos y ovillados como pequeñas serpientes,/ Uno junto a cada pequeña// Jarra de leche, ya vacía./ Ella vuelve a// Plegarlos hacia su cuerpo como pétalos/ De una rosa cerrada cuando el jardín// Se aquieta y los aromas sangran/ De las dulces, profundas gargantas de la flor de la noche.// La luna no tiene de qué entristecerse,/ Mirando fijamente desde su capucha de hueso.// Está acostumbrada a este tipo de cosas./ Sus negros crujen y se arrastran.*

La mujer, envuelta en los pliegues de su toga, ha conseguido al fin cumplir con su ambición: muerte para ella, muerte para sus niños. Y ya que ésta es una escena que incluye la ilusión de la necesidad griega, de *ananké,* nos vienen a la mente las palabras tragedia y Medea, la Medea que mata a sus dos niños. *Medea* es una tragedia sobre el divorcio: Jasón tomó a Medea como esposa después de que le ayudara a conseguir el vellocino de oro; pero la abandonó por Glauce, la hija del rey de Corinto; Medea es una bruja y, enfrentada a la posibilidad del exilio, engaña a Jasón para que permita a los niños presentarse ante Glauce con regalos y el deseo de que se ocupe de ellos. Glauce acepta los regalos y acepta cuidar de los niños pero, en cuanto se pone la corona y la túnica enviadas por Medea, es devorada por las llamas y muere; entonces, Medea, para completar su venganza, mata a sus propios hijos con una espada.

Esta es la historia en la versión de Eurípides (a quien, al parecer, los corintios sobornaron con quince talentos de plata para que les favoreciera). En la versión de Plath, Medea parece haber envenenado la leche de los niños (Medea era conocida por su habilidad como envenenadora) y es posible que muchos lectores piensen, como yo, que la expresión «pequeña jarra de leche» se refiere en este caso a los pechos de la mujer. La mujer ha envenenado a los niños con su propia leche, y ahora está vacía, pero los niños están doblados contra el cuerpo de su madre, han sido arrancados de Jasón. Al mismo tiempo, las «dulces, profundas gargantas de la flor de la noche» que desprenden su aroma sugieren la posibilidad de que una garganta haya sido cortada.

La rosa que cierra sus pétalos es un ejemplo de invención poética: algunas flores se cierran de noche, pero no la rosa. Lo que los pies parecen estar diciendo, «Hasta aquí hemos llegado, se acabó», semeja contener un eco de la línea final del poema de Bishop, «Cirque D'Hiver»: «miramos y nos decimos, 'bueno, hasta aquí hemos llegado'».

En el drama participan tres generaciones (la luna/madre, la sacerdotisa, y sus niños) si aceptamos «The Yew Tree and the Moon» («La luna y el tejo») como glosa de «Edge»:

The yew tree points up. It has a Gothic shape.
The eyes lift after it and find the moon.
The moon is my mother. She is not sweet like Mary.
Her blue garments unloose small bats and owls.
How I would like to believe in tenderness–
The face of the etfigy, gentled by candles,
Bending, on me in particular, its mild eyes[2].

[2] *El tejo apunta al cielo. Tiene una forma gótica./ Los ojos lo recorren hasta dar con la luna./ La luna, sí, es mi madre. No es dulce, no es María./ Sus vestidos azules despren-*

Pero no puede creer en la bondad de la Virgen María, imagen de la madre dulce, solícita, atenta a su sola presencia. Y tampoco puede creer, más tarde, en los santos azules de la iglesia. Sólo le queda la luna, madre indiferente, calva y violenta, «blanca como hueso e irritada», y el tejo cuyo mensaje es negrura y silencio y que parece representar al padre/esposo inhibido de tantos otros poemas.

El mensaje a la madre en «Edge» –«la luna no tiene de qué entristecerse... está acostumbrada a este tipo de cosas»– es algo que Aurelia Plath debe haber descifrado sin dificultad: por qué lamentarse, esto ya lo has visto antes, sabías cuánto sufría, no hiciste nada por ayudarme. El mensaje al marido depende de si uno cree que «Edge» es la nota de una suicida, o algo que hubiera podido ser leído en vida de su autora. En *Ariel,* el poema ocupa el penúltimo lugar, es de suponer que para amortiguar la impresión de que en este poema Plath se daba de baja de la vida. Su poesía completa lo sitúa al final, después del radicalmente opuesto «Balloons» («Globos»), escrito el mismo día. No hay forma de saber cuáles eran las intenciones de Plath durante los últimos días de su vida. Si no hubiera muerto, pero hubiera publicado el poema (como hacía con otros de aquella misma época, incluso algunos que desazonaban a Hughes), entonces habría ofrecido una amenaza implícita: quizá debiera resolver esto muriéndome, llevándome a los niños conmigo. Tal y como acabó todo, el poema nos está diciendo: contemplé esta solución, me pareció hermosa, me llenaba, me dejaba «realizada», sonriente.

Es un momento de absoluta crueldad –crueldad hacia su marido, su madre, sus hijos– y crueldad, todo hay que decirlo, hacia sí misma. En la versión de Eurípides, Medea no muere. Plath no mató a sus hijos, sino que dejó leche y pan junto a sus camas. La ventana estaba abierta y la puerta sellada para que no entrara el gas. «Edge» puede ser definido como el producto de una mente desequilibrada, sí, pero sólo si uno declara de modo consciente que una mente puede estar desequilibrada y al mismo tiempo ejercer un control artístico como el que vemos desplegado en este poema.

Plath estaba llena de ira, pero la ira no produce por sí sola poesía, y es posible observar a veces, durante el período de escritura de *Ariel* –y no me refiero a esos últimos días de extrema productividad sino a los tres años que alimentan dicho volumen– lo que ocurrió cuando la ira se convirtió en protagonista, como sucede en «Words heard, by accident, over the phone» («Palabras oídas, por accidente, en el teléfono»):

> O mud, mud, how fluid!–
> Thick as foreign coffee, and with a sluggy pulse.

den buhos y pequeños murciélagos.// Cómo me gustaría creer en la ternura .../ El rostro de la efigie, bruñido por las velas,/ me ofrece su atención con ojos comprensivos.

Speak, speak! Who is it?
It is the bowel-pulse, lover of digestibles.
It is he who has achieved these syllabes.

What are these words, these words?
They are plopping like mud.
Oh god, how shall I ever clean the phone table?[3]

línea que introduce de repente un tono sentimental, casi coloquial. El poema termina dirigiéndose al propio teléfono, que ofende al ser parte y testigo del adulterio adivinado por la poeta.

Muck funnel, muck funnel—
You are too big. They must take you back![4]

Para ser justos, este poema no fue incluido en el *Ariel* diseñado por Plath, ni son poemas autoparódicos como éste los que causaron la inundación de malas imitaciones de su poesía. Los malos imitadores se inspiraron en lo mejor de Plath, poemas en los que uno se resistiría a cambiar una sola palabra.

Incluyo «Lady Lazarus» («Señora Lázaro») en esta categoría, y es interesante ver, en conexión con este poema, que la idea original viene como mínimo de 1956, de cuando Plath residía en Cambridge, y aparece en un pasaje donde comenta su intención de visitar esa semana a un psiquiatra, «sólo para encontrarlo, para saber que está ahí». El pasaje, que rememora su colapso nervioso e intento de suicidio en 1953, continúa:

E, irónicamente, siento que le necesito. Necesito un padre. Necesito una madre. Necesito un ser mayor que yo, más sabio, con el que poder llorar. Hablo con Dios, pero el cielo está vacío, y Orión pasa de largo y no habla. Me siento como Lázaro: es una historia tan fascinante. Estando muerta, volví a levantarme, y el mero hecho de ser una suicida me es valioso, el hecho de estar tan cerca, de salir de la tumba con las cicatrices y la marca desfiguradora en mi mejilla que (¿es mi imaginación?) sigue creciendo prominente: palidece como un lugar muerto en la piel enrojecida por el viento, se oscurece en las fotografías contra mi grave palidez invernal.

Esta cita aparece en el extracto de una carta a Richard Sassoon, uno de sus compañeros de Cambridge: los diarios están llenos de borradores de

[3] *¡Oh, barro, barro, qué fluido eres!/ Denso como café extranjero, y con el pulso de un gusano./ Habla, habla, ¿quién es?/ Es el pulso del intestino, el que ama lo digerible./ Es él quien consigue estas sílabas.// ¿Qué son estas palabras? ¿Qué son?/ Fluyen entre burbujas como el barro./ Dios, cómo haré para limpiar la mesa del teléfono...*

[4] *¡Embudo, embudo, maldito postizo!/ Qué grande eres. A ver si te devuelven.*

cartas parecidas, no está claro si imaginarias o reales. Dicho extracto tiene fecha del 28 de enero de 1956. «Lady Lazarus» se escribió entre el 23 y el 29 de octubre de 1962. Menciono esto tan sólo para dar énfasis a lo extenso del período de gestación. El mito del par de meses de breve y furiosa inspiración que terminan en suicidio es un obstáculo evidente para la comprensión de una escritura que es, después de todo, el producto de una temprana vocación literaria perseguida sin descanso.

Cuando afirmo que no quisiera que se cambiara una sola palabra de «Lady Lazarus», quiero decir que no deseo que la imaginería nazi/judía desaparezca, que no me parece una apropiación ilícita. Esta es mi posición, tanto en el caso de este poema como en el de «Daddy» («Papaíto»). En este punto, sigo a Jacqueline Rose. Plath era extremadamente consciente de su linaje germano-austríaco. Nació en 1932 y era, por tanto, perfectamente capaz de comprender el alcance y significado de la II Guerra Mundial. Su padre era un inmigrante prusiano de la primera generación. Su madre era una austríaca de segunda generación que, según Anne Stevenson, habló alemán en la escuela hasta que a raíz de la I Guerra Mundial algunos americanos empezaron a portarse con particular crueldad con los inmigrantes de habla alemana.

El miedo a ser perseguida por ser alemana, ya fuera propio o de su madre, formaba sin lugar a dudas parte de su herencia. Y si pensaba en su padre como en un perseguidor (justa o injustamente, no viene al caso) y sabía que su padre era prusiano, no es ni mucho menos descabellado que ella empezara a preguntarse si era judía (ya fuera por el lado de su madre, o simplemente por no saber muy bien qué eran los judíos, salvo que eran perseguidos). O si «Daddy» articula una disputa con su padre, una vieja disputa cuyo origen está precisamente en su naturaleza inconclusa, es parte de la mecánica de dicha disputa que ella insulte a su fantasma de tal modo que éste reaccione con violencia, corroborando así su propia versión.

Los imitadores y admiradores de Plath han dado mala fama a tales procedimientos:

> Hitler entered Paris the way my
> sister entered the room at night,
> sat astride me, squeezed me with her knees,
> held her thumbnails to the skin of my wrists and
> peed on me, knowing Mother would
> never believe my story[5].

[5] *Hitler entró en París del mismo modo que/ mi hermana entró en el cuarto por la noche,/ se sentó sobre mí, apretó sus rodillas,/ sujetó con las uñas la piel de mis muñecas/ y se meó encima, consciente de que Madre/ jamás creería mi historia. Sharon Olds,* The Dead and the Living, *Knopf, 1984, p.44.*

Lo que da a entender que lo único que hizo Hitler en París fue orinar. O:

> THE DEPARTURE
> *to my father*
>
> Did you weep like the Shah when you left? Did you forget
> he way you had me tied to the chair, as
> he forgot the ones strapped to the grille
> in his name? You knew us no more than he knew them,
> his lowest subjects, his servants, and we were
> silent before you like that, bowing
> backwards, no speaking, not eating unless we were
> told to eat, the glass jammed to our
> teeth and tilted like a brass funnel in the
> soundproof cells of Teheran...[6]

Pero esta arenga impertinente me ha desviado de mi comentario de «Daddy». Rose cita diarios inéditos de Plath y, en concreto, un pasaje fechado el 28 de diciembre de 1950 y escrito mientras componía el cuento «The Shadow» («La sombra»).

> Mi preocupación actual parece ser la toma de conciencia de un complejo sistema de culpa por el cual los alemanes, dentro de una comunidad católica y judía, se convierten en cabezas de turco y han de sentir el dolor psíquico que los judíos sufren en Alemania a manos de los alemanes no religiosos. La niña no logra entender el marco general de la cuestión. ¿Qué relación tiene el padre con el tema? ¿De qué modo es ella culpable de la deportación de su padre a un campo de detenidos?

La historia difiere levemente de esta sinopsis, pero permanece el problema de que la niña no sabe qué ocurre, ignora de qué discuten sus padres. La niña es objeto de burlas por tener un padre alemán, algo que niega vehementemente, pero luego su madre le explica que su padre es, en efecto, alemán, y que ha sido llevado a un campo de detenidos. Es injusto. Es un error. Pero Dios ha permitido que ocurriera.

La «sombra» del título de Plath es el protagonista de un programa de radio, que lo presenta con las palabras «¿Quién sabe qué mal se esconde en los corazones de los hombres? La Sombra lo sabe, ja, ja, ja.» A pesar

[6] *La Partida: ¿Lloraste como el Sha cuando nos dejaste? ¿Olvidaste/ de qué modo me ataste a aquella silla, como/ él se olvidó de los que ató a las verjas/ en su nombre? Sabías tan poco de nosotros como él/ de sus súbditos, sus sirvientes, y nosotros/ guardábamos silencio ante ti, inclinábamos/ el rostro, caminábamos hacia atrás, sin hablar,/ sin comer, a menos que tú ordenaras comer/, el vidrio apretado contra los dientes,/ inclinado como un embudo de/ cobre sobre las celdas ocultas de Teherán... Olds, p. 36.*

de los cuidados protectores de su madre, la niña empieza a conocer el mal, los campos de concentración japoneses, la guerra. Pero que esta comprensión sea parcial es la clave del drama.

Plath concibió «Daddy», al igual que «The Shadow», como un poema de comprensión parcial, como un cuento corto en forma de poema. Nos cuesta leerlo así, porque es tal la energía de la emoción que acabamos convencidos de que debe venir directamente de la propia autora, que habla de su padre real y (en la línea que reza «el vampiro que dijo ser tú») de su esposo real. Esta es la objeción que Seamus Heaney presenta en *The Government of the Tongue:*

> Un poema como «Daddy», por muy brillante *tour de force* que lo consideremos, y por mucho que comprendamos o excusemos como producto de su infelicidad familiar la violencia y espíritu de venganza que lo permean, permanece, no obstante, tan enredado en circunstancias biográficas e irrumpe con tal violencia en la historia del dolor ajeno que simplemente nos impide ser más comprensivos.

Heaney mide bien sus palabras, como es habitual en él, pero si uno acepta que Plath utilizaba la historia de su propia gente (en otras palabras, inmigrantes alemanes en América), gran parte de sus objeciones desaparecen. Y, por cierto, aunque no haya justificación para irrumpir con violencia en las penas ajenas, suele abundar el arte que surge de la historia del dolor de otras personas.

Plath consideraba que su tarea se resumía en una palabra: descubrimiento; ¿cómo debían ser los poemas de una mujer? En carta a su madre, justo antes de casarse, le dice:

> Sé que en el plazo de un año publicaré un libro de 33 poemas que terminará por golpear a los críticos. Mi voz se afina, se hace fuerte. Ted dice que nunca ha leído poemas como los míos escritos por una mujer; son fuertes, ricos, llenos de vida, no cobardes y quejosos como los de Teasdale o simples poemillas como los de Millay; son poemas que trabajan, que sudan, que pesan, surgidos tal y como lo exigen las palabras...

Y en la misma carta, hablando al parecer de su recién adquirida seguridad en sí misma (adquirida mientras escuchaba a Beethoven con Ted Hughes) afirma: «Sé con certeza, de la cabeza a la punta de los pies, y tras haber estado al otro lado de la vida como Lázaro, que la totalidad de mi ser será un canto de afirmación y amor que durará toda una vida». Esta profecía no se cumplió. Uno pasa entonces a los poemas que incluye en la carta, «Firesong», «Strumpet Song» y «Complaint of the Crazed Queen» («Queja de la reina enloquecida»). Suenan así:

Sweet salts warped stem
of weeds we tackle towards way's rank ending;
scorched by red sun
we helt globed flint, racked in veins barbed bindings...[7]

En otras palabras, suenan como escritos por alguien que acaba de enamorarse de Ted Hughes. Lo que es comprensible, al menos por un tiempo. La cuestión de cuándo Plath empieza a sonar como Plath es algo que divide a la gente. En *The Colossus* oigo líneas, más que poemas. En la primera parte de «Two Views of a Cadaver Room» («Dos vistas de una sala de cadáveres»):

In their jars the snail-nosed bables moon and glow.
He hands her the cut-out heart like a cracked heirloom[8].

O en el famoso «Metaphors» («Metáforas»), que comienza, «I am a riddle in nine syllabes» («Soy una adivinanza en nueve sílabas»), y su contemporáneo –aunque no fue publicado hasta 1981– «Electra en Azalea Path» («Electra en Azalea Path»); aquí quizás es el tema, la visita de la hija a la tumba del padre, más que el tono de voz, lo que identifica la autoría:

I am the ghost of an infamous suicide.
My own blue razor rusting in my throat.
O pardon the one who knocks for pardon at
Your gate, father-your hound-bitch, daughter, friend.
It was my love that did us both to death[9].

O en «The Manor Garden», cuando «The pears fatten like little buddhas» («las peras engordan como pequeños budas»).

Pero el tono de voz, como la firma o el estilo gráfico de un artista, no importa qué uso se haga de él, llega en mi opinión no con un gesto de ira o un grito histriónico, sino en un poema de 1960, cuando la poeta parece haber perdido la fe en su trabajo. El poema se llama «Stillborn» («Nonatos»), y rememora la sala de cadáveres del poema antes mencionado.

[7] *Dulces sales deforman mala hierba,/ los tallos rancios que arrancamos al final del camino;/ quemados por un sol enrojecido,/ sopesamos cantos rodados,/hundidos entre lazos de vetas espinosas ...*

[8] *En sus jarras los niños con nariz de babosa alunizan y brillan./ Él pone entre sus manos el corazón que acaba de extraer: agrietada reliquia.*

[9] *Soy el fantasma de un suicidio infame./ Mi propio filo azul se oxida en mi garganta./ Oh, perdona a quien pide perdón ante tu puerta,/ padre, soy perra, hija, amiga./ Fue mi amor lo que nos llevó a los dos a la muerte.*

These poems do no live: it's a sud diagnosis.
They grey their toes and fingers well enough,
Their little foreheads bulged with concentration.
If they missed out on walking like people
It wasn't for any lack of mother-love.

O I cannot understand what happened to them!
They are proper in shape and number and every part.
They sit so nicely in the pickling fluid!
They smile and smile and smile and smile at me.
And still the lungs won't fill and the heart won't start.

They are not pigs, they are no even fish,
Although they have a piggy and a fishy air-
It would be better if they were alive, and thats what they were.
But they are dead, and their mother near dead with distraction,
And they stupidly stare, and do not speak to her[10].

Dentro de unos meses se publicarán las cartas de Marianne Moore, y con algo de suerte podremos leer la «carta extrañamente ambigua y malévola», en palabras de Plath, con que Moore respondió a su petición de referencia. «No sea tan morbosa», dijo Moore, y «es Ud. demasiado implacable». Ciertamente, «Stillborn» es un poema implacable: quince líneas de desarrollo para una simple metáfora, y una metáfora, además, extraída de la lengua coloquial. No debe de haber sido plato de gusto para Plath que tanto Auden como Moore, en diferentes épocas, despreciaran su trabajo, mientras que ambos animaron y apoyaron el de Hughes. Pero Moore era la lectora y asesora de Knopf, la editorial de *The Colossus,* y aconsejó suprimir «Poem for a Birthday» («Poema para un cumpleaños») por parecerse demasiado a los poemas de Roethke.

Morbosa e implacable, sí, pero ya buscaba ese particular tono de voz, el tono que adquiere cuando no grita. «Those poems do not live: it's a sud diagnosis» («Estos poemas no viven: triste diagnóstico»); «The tulips are too excitable, it is winter here./ Look how white everything is, how quiet, how snowed-in» (Los tulipanes son demasiado excitables, es invierno./ Mira qué blanco es todo, cuán quieto, cuán nevado»); «This is the light of the mind, cold and planetary./ The trees of the mind are

[10] Estos poemas no viven: triste diagnóstico./ Supieron hacer crecer sus pies y sus manos,/ Sus frentes diminutas se hincharon, concentradas./ Si no llegaron a caminar como el resto de la gente/ No fue por falta de amor maternal.// ¡No llego a comprender qué pudo ocurrirles!/ Son perfectos en número, en género y apariencia./ Se sientan graciosamente en el líquido viscoso./ Mas ni los pulmones se llenan ni el corazón arranca.// No son cerdos, ni tan siquiera peces,/ Aunque se dan un aire a cerdo y pez./ Sería mejor si estuvieran vivos, y lo estaban./ Pero ahora están muertos, y su madre a punto de morir de los nervios./ Y ellos la miran, estúpidamente, y no hablan.

black. The light is blue» («Ésta es la luz de la mente, fría y planetaria./ Los árboles de la mente son negros. La luz es azul»). Ésta es la Plath más quietista, más curiosa y extraña, la Plath de los poemas del ciclo de las abejas.

Los primeros lectores ingleses de su obra sabían poco de Plath, excepto quizá que era americana y que había muerto, que había muerto joven. Pensábamos en ella, quizá, como la última incorporación a la cuadra Faber. No creo que su lectura nos hiciera especial impacto: esto nos hace parecer ingenuos, o poco atentos, pero no creo que poemas como «Daddy» o «Lady Lazarus» nos hubiesen revelado todo su sentido. Los poemas eran emocionantes, llenos de ritmo y magia, y rompían tabúes. Pero seguían siendo poemas, no manifiestos.

A comienzos de los setenta, Elizabeth Bishop regresó a los Estados Unidos después de una larga ausencia y el suicidio de su amiga, Lota de Macedo Soares. Descubrió que tendría que cambiar su actitud en el escenario para animar sus recitales poéticos. Escribió: «Parece imposible levantarse y empezar a leer después de todo lo que se ha puesto de moda; voy a tener que contratar, como mínimo, a un pequeño combo». Lo que se había puesto de moda era Anne Sexton, que leía acompañada de una banda de rocanrol bautizada con el nombre de su poema más conocido, «Her Kind» («Como ella»). Germaine Greer describe la actuación de Sexton, aunque sin mencionar el combo:

A Anne Sexton le gustaba llegar diez minutos tarde para su propia actuación: dejaba que la gente se impaciente. Luego saltaba al podio, encendía un cigarrillo, se quitaba los zapatos y, con voz cavernosa, decía: «Os voy a leer un poema que describe el tipo de poeta que soy, el tipo de mujer que soy, así que si no os gusta podéis marcharos». Entonces se lanzaba a recitar su poema:

I have gone out, a possessed witch,
haunting the black air, braver at night
dreaming evil, I have done my hitch
over the plain houses, light by light:
lonely thing, twelve-fingered, out of mind.
A woman like that is not a woman, quite.
I have been her kind.

I have found the warm caves in the woods,
filled them with skillets, carvings, shelves,
closets, silks, innumerable goods;
fixed the suppers for the worms and the elves:
whining, rearranging the disaligned.
A woman like that is misunderstood.
I have been her kind.

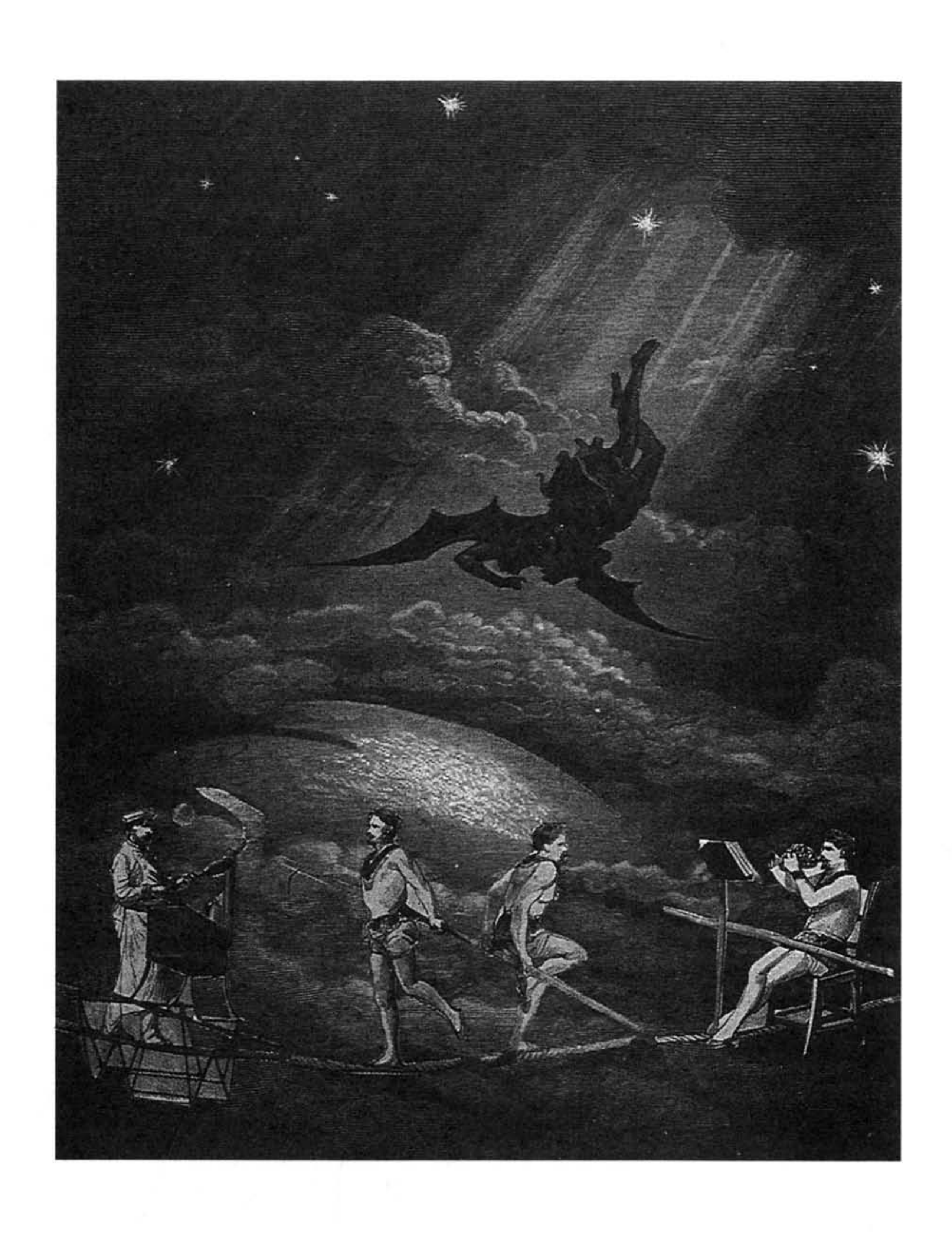
I have ridden in your cart, driver,
waved my nude arms at villagers going by,
learning the last bright routes, survivor
where your flames still bife my thigh
and my ribs crack where your wheels wind.
A woman like that is not ashamed to die.
I have been her kind[11].

La invención de la mujer poeta como arquetipo maligno o amenazador, bruja, arpía, ménade, Medea, mujer marcada, no fue un logro atribuible sólo a Sylvia Plath, pero *Ariel* es uno de esos libros cuyos efectos no era posible prever (y es posible que tampoco hubieran sido deseados). Goethe no quería que los jóvenes se suicidaran tras leer *Werther.* Ibsen, horrorizado, se enteró de que una joven esposa había dejado hogar e hijos después de leer *Una casa de muñecas.* Mientras Plath se considerara Lázaro, desearía una vida de afirmación y amor. Pero Lázaro era un hombre. Cuando empezó a verse como Señora Lázaro, la suicida, la poetisa sacerdotisa renacida de sus cenizas y devoradora de hombres, se adscribió a una vocación fatal. Al comienzo de mi ensayo sobre Marianne Moore, cité una opinión de Germaine Greer, que decía que cuando las mujeres dejaron de adorar la poesía, empezaron a escribirla. Termino con otra cita: «Incluso cuando la poesía es buena, en especial cuando la poesía es buena, la destrucción de la mujer es un precio a pagar demasiado alto». Quizá la sorprendente fama póstuma que Bishop adquirió en los ochenta fue un correctivo a la fama póstuma de Plath en los setenta: la mujer, la poeta, no sufre menos, pero sus sufrimientos deben ser soportados.

James Fenton

Traducción: Jordi Doce

[11] He salido al fin, bruja poseída/ y de noche valiente, surcando el aire negro; soñando el mal, sí, he sobrevolado/ hogares y jardines, luz tras luz: oh loca soledad de doce dedos./ Una mujer así es apenas mujer./ Yo he sido como ella.// He encontrado las cuevas cálidas de los bosques,/ y allí guardado cazos, tallas, estanterías,/ armarios, sedas, provisiones innúmeras,/ cocinado para gusanos y elfos:/ arreglado entre lloros a los desarreglados./ Una mujer así es una incomprendida./ Yo he sido como ella.// Me he subido a tu carro, conductor,/ agitando mis brazos desnudos ante todos,/ aprendiendo las últimas rutas resplandecientes, abrazando la vida/ mientras las llamas muerden mis caderas/ y mis costillas rompen en tus ruedas./ Una mujer así no se avergüenza de morir./ Yo he sido como ella.



Juan Benet: *Satán advierte* (1981)

Ausiàs March o la voz del silencio

Reclam a tots los meus predecessors,
cells qui Amor llur cor enamorà,
e los presents e lo qui naxerà,
que per mos dits entenguen mes clamors...[1]
(XXV, 33-36)

Con esta impresionante exclamación apostrofa Ausiàs a cuantos nos acercamos a su poesía cinco siglos después de que se apagara para siempre el sonido de su voz corporal. Proclama así la inmortalitad del propio sentimiento al tiempo que reclama la atención de cuantos han experimentado la intensidad del amor:

E lo desig en mi jamés morra (Ibid.,v.10: y *nunca ha de morir este deseo).*

Y gracias al maravilloso poder evocador de la palabra poética, el clamor exigente de March permanece vivo. Continúa transmitiéndonos un pálpito o escalofrío de emoción, que da testimonio de una verdad de sobras conocida: la literatura, y en especial la poesía, es la sublimación artística de la palabra. Y la palabra es comunicación, el puente esencial de la expresión del pensamiento y del sentimiento humanos, la base del diálogo, el instrumento natural de toda posible comprensión.

De ahí el estupor de los lectores, y en especial de las lectoras, que se acercan a la poesía del gran valenciano y de otros poetas de su época desde perspectivas modernas, ante una de las curiosas paradojas de la que emana buena parte de la lírica europea medieval trovadoresca y de los poetas de cancionero. Se trata de una poesía en la que el yo lírico masculino disecciona y trata de expresar los diversos estadios de una experiencia psicológica que casi cabría describir como una auténtica patología, y que a menudo acaba convirtiéndose en la manifestación, real o ficticia, de una incapacidad física de diálogo con la única persona capaz de brindar una posible solución a la penosa sintomatología descrita, o sea: con la misma dama a la que en teoría van dirigidas las quejas acumuladas en su legado poético.

[1] *Que Jorge de Montemayor (*Las Obras de Ausiàs March, *traducidas por, ed. de F. Carreres de Calatayud, Madrid, 1947, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie A, VIII, p. 180), traduce así:* A mis precedessores ruego y pido/ aquellos que de Amor fueron tocados: que por mis dichos sientan qual he sido, / presentes, por venir, y aun los passados. *Doy siempre que es posible la versión castellana de Montemayor (=M). Para el original catalán utilizo la edición de Pere Bohigas, Ausiàs March,* Poesies, *5 vls, Barcelona,1952-1959, ENC, 71-73, 77 y 86.*

En principio cabe suponer también que el yo enamorado pretende, a la vez, establecer un canal lírico de contacto con los oyentes o posibles lectores, gracias a los cuales su entorno o sociedad cortesana tiene acceso y participa de su teórica problemática interior. De hecho, en algunos ejemplos memorables, como el famoso poema «Atressi con l'Orifanz» de Rigau de Berbezilh, la víctima reclama y obtiene la misma oportuna colaboración de toda la tribu cortesana de leales enamorados («lleials enamorats»), para solicitar y alcanzar la piedad de una dama esquiva, que siglos después obtendrá Curial, protagonista de una conocida novela caballeresca catalana del siglo XV[2].

Pero si prescindimos de tales casos excepcionales y de aquéllos en que el papel inerte cumple una función mediática supletoria de la oralidad, el poema suele convertirse en un mero confidente, cuya paciente función es más bien la de descargar verbalmente la tensión lírica acumulada a causa de la ofuscación o el silencio impuesto por la vergüenza y la timidez ante el «gest» o gesto altivo de la dama y su impresionante mirada, su «pretz» o mérito, y, en especial, su fama o «ere». Concepto este último que, como bien indica la vieja etimología isidoriana *(a fando)*, depende de un «qué diran» demasiado sujeto a las lenguas viperinas de los «lauzengiers» o calumniadores roídos por la envidia y siempre al acecho.

La lírica medieval se convierte así en un interesante precedente del moderno psicoanálisis, ya que se transforma en una especie de crónica o dietario más bien trágico, de íntimas y procelosas navegaciones personales por el *maremagnum* del sentimiento amoroso. En ella el poeta sintetiza y analiza, a menudo con minucioso detenimiento, los peculiares dilemas derivados de la «pasión» o enfermedad causada por el amor y los sufrimientos y frustraciones que éste provoca. Ganamos la definitiva impresión que lo que realmente importa es la plena aceptación teórica del dolor y la descripción testimonial del *viacrucis* o cruento itinerario subjetivo del deseo insatisfecho y de las tormentosas sensaciones físicas, y sobre todo espirituales, que éste provoca.

Tal itinerario viene determinado, de una parte, por una morbosa –ahora diríamos masoquista– delectación en el propio sufrimiento, característica de este tipo de lirismo, y, de otra, por las barreras de toda índole que dificultan o hacen del todo imposible que el «yo» lírico se acerque al «tú» de la amada y alcance la deseada reciprocidad amorosa.

Prescindiendo ahora del importantísimo tema del silencio o *mutismo* impuesto por el tópico galénico de la locura o *amor haereos* y la consiguiente desmesurada y peligrosísima dispersión de la sangre acumulada

[2] *Vid. Martín de Riquer,* Los Trobadores, *Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols., 1, pp. 290-292) y Ramón Aramon (ed.),* Curial e Güelfa, *3 vols., Barcelona, 1930-1933, ENC, 30, 35-36, 39-40, 111, p. 242.*

en el corazón, otras formas de silencio guardan relación con la *timidez del amante y* la *discreción o secreto de amor* que vienen determinados por el mencionado concepto del honor, elemento central del llamado código del amor cortés, una de las numerosas contradicciones de este código, que sublima el deseo erótico intensificándolo hasta el paroxismo, es que al convertir a la dama en un paradigma de perfección, hace que, en buena lógica, resulte imposible esperar que una tal entelequia inaccesible, mitad dios mitad basilisco, acceda a otorgar la piedad o *merce,* que de forma tan inútil como insistente se le reclama. Tal perspectiva teórica, impuesta, como hemos dicho, por un tipo de amor necesariamente centrado en el doloroso placer de un callado deseo, requiere la creación de un ámbito o reducto fantasmagórico de imaginaria intimidad, ya que a la vista de unos planteamientos tan draconianos como consecuentes, la petición ferviente y esperanzada de correspondencia no puede en realidad ser algo más que una especie de oasis temporal de la mente, un vano propósito de osadía o esfuerzo voluntarista mil veces frustrado. Tal esfuerzo dará paso de manera natural a la queja resignada o desengañada, e incluso, en más contados casos, a la retórica desesperación increpante de unos insultos nada corteses, en forma de maldiciones o *maldits.*

Ausiàs asimila y reinterpreta desde un peculiar registro personal más bien lúgubre, el tradicional dilema lírico-dramático, de una retórica ecuación cortesana resumible –salvo error– a los valores siguientes: «visión de la dama = herida de amor-pasión = deseo = vencimiento-servicio amoroso = desesperada esperanza de correspondencia o galardón = falta de piedad y de posible médico y medicina = muerte-desengaño», que reduce a la siguiente formulación trimembre de *sobresalt* o «exceso de deseo, o agrado» (XXXIV, 14) =*sobresamor* (XXXVII, 25) o «exceso de amor» = *sobresdolor o* «exceso de dolor» (Ibíd. 30).

Se trata de un panorama o dilema lírico que recuerda, a primera vista, la situación en la que Martorell coloca a Tirant en el c. 120 de su inmortal novela. Allí se nos describe, de acuerdo con las pautas impuestas por el modelo clásico del enamoramiento de Aquiles en las *Histories Troianes,* el callejón sin salida de la desesperación ritual del amante cortesano, que, de no hallar una rápida correspondencia en el amor de la dama, podría abocar a una muerte lacrimosa. En el marco de la fabulación literaria, como podemos constatar en el trágico final de Leriano en la *Cárcel de Amor,* dicha muerte puede llegar a ser algo más que pura metáfora cancioneril[3].

[3] *Vid. Diego de San Pedro,* La Cárcel de Amor, *en Keith Whinnom y Dorothy Severin (ed.),* Obras Completas, *3 vols, Madrid, 1973-1979, Clásicos Castalia, 39, 54, 98, II, pp. 171-176.*

Pero Tirant, a quien no falta quien acuse de una excesiva timidez, fruto de una supuesta homosexualidad (!), supera al fin y al cabo el silencio de la melancolía amorosa y hace saber a la princesa Carmesina que es ella la causa de su pasión «desigual» y a primera vista imposible. A este fin hace gala de notable ingenio. Recurre primero a un hábil juego de palabras de claro signo petrarquesco (la lírica referencia al trágico *mal de mar,* léase «de amar») y, más tarde, al galante e ingenioso regalo de un bello espejo en el que la princesa acabará admirando mucho más la atrevida sutileza del extranjero que no la propia belleza. De esta manera un pequeño objeto de *boudoir* se convierte en poético sustituto de la palabra, a la que sirve de pórtico propiciatorio, ya que, gracias a tan cortesana estratagema, el caballero establecerá una relación que, tras penosos esfuerzos, le permite alcanzar finalmente el galardón apetecido[4].

Al menos a simple vista, parece pues que tanto Martorell como el autor de *La Celestina* conocían y acceptaban el argumento invocado por Andrés, el famoso capellán del rey de Francia, para defender la necesidad de romper el de otro modo muy peligroso mutismo de los amantes:

...si no fuera lícito a los hombres abrir los secretos de su corazón a sus damas, cuando quieren, el Amor, que es llamado fuente y origen de todos los bienes, desaparecería para siempre; nadie sabría ayudar a los demás y todas las obras de la cortesía serían desconocidas...[5].

En realidad este tipo de «sinceridad» literaria, no sólo provocará algunas reacciones desmesuradas en las damas, que se muestran inicialmente sorprendidas y ofendidas ante lo que consideran una ruptura del código tradicional, sino que a menudo acaba teniendo efectos desastrados debido a las fuertes dosis de moralina que muchos autores suelen introducir en los desenlaces casi siempre trágicos de sus historias. Baste remitir, sin ir más lejos, a la misma *Cárcel de Amor* o o a *La Celestina.*

El yo lírico de Ausiàs March dedica centenares de versos a explicar a sus posibles lectores presentes y futuros, los extremos de su pasión amorosa. Tras hacer constar que el galardón que ambicionaba no era otro que la mera acceptación tácita de un servicio amoroso puramente nominal, en el fondo nunca reconocido por la dama divinizada, lamenta que el amor no sea «substança rahonable», o «substancia razonable» (XVIII,

[4] *Vid. Albert G. Hauf i Vicent Escartí (ed.),* Tirant lo Blanch, *2 vols., Valencia, 1993/2, Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, «Classics valencians», 7-8, en especial I, p. 238, y también Albert Hauf, «Seducció i Antiseducció: D'Ovidi a* l'Heptamerón, *passant pel* Tirant lo Blanch», *en Elena Real Ramos (ed.),* El Arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista, *Valencia, Universitat de Valencia, 1995, pp. 119-144.*

[5] *Véase Andrés el Capellán,* De Amore (Tratado sobre el Amor), *I, c. 6, E, ed. de Inés Creixell, Barcelona, 1990, p. 133 (con la versión castellana que utilizo) y ed. Amadeu Pagès, Castellón de la Plana, 1930, «Llibres rars i curiosos», pp. 46-47 (con la versión catalana medieval).*

17), capaz de premiar los méritos adquiridos. Tal irracionalidad hace posible que, mientras cualquier labrador e incluso el leguleyo que pierde un pleito, cobren el precio justo de su trabajo, y que los falsos enamorados, los necios y los que aman bestialmente obtengan el galardón solicitado (XX, 14), él en cambio viva inmerso en una vana esperanza *(visch d'esperanza vana,* XXII, 14-15). De ahí que considere que el amor-dolor causado por una dama de «corazón duro y salvaje» (de *cor dur e salvatge,* XXI,34; cfr. XV, 30-31: *un cor de carn tan dur),* carente de piedad, ¡que no ha sabido o querido premiar un largo y penoso vasallaje de dieciséis años! *(e són setz.anys que lo guardó esper,* LXXX, 8), sea parangonable a un tesoro derrochado. De haber dedicado tanto esfuerzo al servicio de Dios –asegura el poeta–, se habría hecho merecedor de la gloria celestial *(Si.lls treballs hagués soferts per Déu, cors gloriós fóra.n lo regne seu,* VII, 57-58)[6].

La causa determinante de esta intensa y evidente frustración del yo lírico ausiasmarquiano es la tradicional falta de piedad de un tipo de dama *sans merci.* Pera pronto la lectura de sus penosas y repetidas confesiones poéticas nos permite entrever algunos factores que contribuyen a exagerar este sufrimiento. Nos desvela también hasta qué punto la acusación repetidamente lanzada contra la dama es a todas luces injusta y arbitraria.

Porque, como bien expresa el poema LXXVII, 9, si la dama no tiene noticia alguna del tormento de su silencioso admirador, difícilmente podrá compadecerse del mal ignorado:

Lo qui no sab no pot haver mercè
d'aquell qui jau en turment e dolor...:

Quien no siente el dolor que al otro offende,
no puede hauer manzilla de su pena:
y assi perdono a quien Amor no entiende,
sino sintio el dolor que me condena:
secreto mal (que no se comprehende)
me dio ventura ... (M: LII, p. 150).

Tal como, siglos atrás, ya argumentara Bernat de Ventadorn al cantar:

E doncs, ela, cal tort m'i fai,
qu'ilh no sap per qu s'esdeve?

[6] *Éste es uno de los numerosos fragmentos en que Ausiàs utiliza como correlato objetivo de la situación de su yo lírico referentes religiosos que el prudente traductor no vertió al castellano bien por considerarlos demasiado atrevidos o para evitar problemas con la censura o con la Inquisición.*

(Y entonces ¿qué injusticia me hace,
si no sabe porqué ocurre?)[7]

difícilmente puede atribuirse a la mujer la responsabilidad del estado de postración física y espiritual del yo lírico masculino, cuando la dama de la que depende en teoría la vida o la muerte (LII, 37), ¡en realidad no tiene constancia, ni mucho menos certeza alguna de una situación provocada accidentalmente y del todo ajena a su voluntad!

Una pregunta se desprende lógicamente de lo apuntado hasta aquí: ¿leía o leían la dama o damas cantadas por Ausiàs sus atormentados poemas? Hay escasa evidencia que ello fuera así. Bernat de Ventadorn, pese a desear, en el citado poema, que su señora fuera adivina:

Devinar degra oimai
qu'eu mor per s'amor!
(¡ya tendría que haber adivinado
que muero por su amor!)

no presupone o exige –como al parecer llega a hacer Ausiàs– que entre él y la mujer admirada exista una especie de telepatía, semejante a la discreción de los espíritus, de la que, al decir de los teólogos, gozan los cuerpos glorificados.

La discreción de los espíritus, sería, en efecto, una forma de comunicación que al hacer paradójicamente del todo innecesaria la palabra hablada o escrita, hay que sospechar que restañaría de raíz, en su misma fuente, el caudal de donde emana toda poesía.

Escribe Ausiàs:

dir-vos que.us am no cal;
puys crech de cert
que.us ne teniu per certa
(III, 17-18:)
Dezir que os quiero bien es escusado
pues se que lo teneys muy bien sabido:
(M:V, p. 21)

Y también:

Yo són ben cert que vós mi conexeu...
mos pensaments yo creu que sapiau.
(XXXVIII, 25, 27:)

[7] *Vid. el texto completo de «En cossirer et en esmai», en Riquer,* Los trobadores, *I, 54, pp. 366-368.*

Lo por venir, presente, y lo passado,
sentís mejor en mi que yo lo siento,
y quanto pienso: assí que es escusado
mostrar que no entendeys mi pensamiento.
(M: XXXVI, p. 131)

Ausiàs llegará a solicitar a la dama que sea ella la que tome la iniciativa y le manifieste su amor, dándole alguna señal visible de afecto:

No . us prech d'amor,
mas que la'm demostreu. (Ibíd., v 21:)

no os pido amor de nuevo, ni he pedido,
mostradme el que teneys señora mia:
no lo escondays... (Ibíd., p.130),

ya que considerar que, por lo que a él toca, el camino es expedito y llibre de obstáculos:

... lo camí.s pla
sens barranch ne gran costa.
(Ibíd. v 32:)
no es menester yr hazia mi dudosa,
que en fin la tierra es llana y no fragosa.
(M: loc. cit., p. 131).

Parece evidente que el yo lírico del poeta, de otra parte tan elocuente en la formulación de su texto escrito, en realidad se esconde y se mantiene permanentemente agazapado tras el muro de la propia vergüenza o timidez. Su deseo se demuestra incapaz de superar el «gran temor» que le combate y castiga (XLIX, 37-38), que no es otro que el terror o espanto frente a la perspectiva de articular una simple palabra ante la dama:

Lo meu desig se converteix en glai,
quan me record que res vos haja a dir.
(XXVII, 43-44:)
...es mi desseo pena muy crescida,
quando ymagino que algo he de deziros.
(M: XXX, p. 1 12)

De hecho la voz poética de Ausiàs no sólo contradice en otros lugares de su obra la certeza, apuntada anteriormente, de la supuesta correspondencia amorosa de la dama, sino que llega a afirmar de manera

categórica todo lo contrario: ella no sabe (subrayo y copio aquí en mayúscula un NO que se me antoja definitivo), ni puede saber que él la quiere, por la simple razón que él nunca se ha atrevido a comunicarle su sentimiento.

Yo só ben cert que vós NO sou ben certa
de mon voler, del qual me só callat;
ma colpa és, com no só clar mostrat,
e tal amor no mereix ser cuberta.
(XXXVII, 17-24:)
De mi querer, el qual os he callado,
bien cierto estoy que vos NO estais muy cierta,
pues yo no os lo mostre, yo soy culpado:
tal afficion no es bien que este encubierta,
de yo poder mostralla estoy priuado,
mi alma de su esfuerço esta desierta....
(M: XII, p. 38)

Esta confesión se repetirá en distintas formas y registros al largo de toda la obra y pone en evidencia hasta qué punto la persona lírica tiene la lengua paralizada por el terror (LXIX, 41-50) y vive y se debate en el paradójico dilema del silencio de amor, magistralmente resumido en el verso 20: *Com per amor no pot amor mostrar,* del poema XVII:

E d'a´ço.m planch e quedament treball,
e dins mi plor e calle com a mut,
e fir-me cell qui.m degra sser escut,
trencat mon cor, e crit de mi no sall...

Dels amadors me vull ben informar
on és amor en desesperat cor,
e si és viu, per que deffet no mor,
com per amor no pot amor mostrar.
(XVII, 9-16:)

Aca en secreto lloro como un mudo,
de solo esto en que estoy pensando:
hiriome quien pense me fuera escudo,
el corazon me quiebra, y voy callando...

¿Dezi si esta (a los que amays pregunto)
Amor en coraçon desesperado?
si biue allí, ¿porque no es ya difunto,
pues no puede mostrallo enamorado?
(M:XXXV, p. 98.Cfr. también con XLIX, 23; LXXXIV, 33, etc.)

Este silencio es un poderoso motor, uno de los manantiales de donde brota la palabra poética de Ausiàs, donde encontramos unas curiosas paradojas retóricamente encadenadas por una lógica cruel. Porque si de una parte el exceso de amor causa, como hemos visto, el temor y el mutismo (*per molt amar, d'ardiment ser fallit,* LXIX, 35; *por mucho amor me falta atrevimiento,* M: VII, p. 26); *Ab gran voler de parlar yo fui mut,* LXXXIV, 30 ss; *El mucho amor me tiene enmudescido,* M: 56, p. 160), y estimula y mantiene misteriosamente la llama amorosa (de ahí la pregunta insinuada en el poema XVII, que acabamos de citar), de otra parte produce también el desamor y acaba siendo enemigo del deseo, *tol poder al desig* (XLIX, 39-40), al cual atenúa o neutraliza:

No basta, no, el desseo hazerme fuerça,
que el miedo lo castiga,...
(M:LV, pp. 158-159).

Se produce así una verdadera escalada de sentimientos a menudo contradictorios, ya que cuanto más tema el yo poético más se intensificará su temor *(Lo meu duptar major dupte m'acosta,* XLIII, 15), lo que a su vez agravará el mutismo y la sensación de impotencia y de autoodio, en el fondo achacados, pese a las solemnes declaraciones en que se afirma lo contrario, a la crueldad de la dama.

En todo caso y es éste el aspecto que quisiera destacar aquí, el silencio *(que planament lo dir no m'és possible,... A amor li plau que perda lo parlar,* XLIX, 8 y 24), impuesto por un temor que no permite al yo lírico enunciar a la dama el gran dolor *(sobresdolor)* causado por la intensidad amorosa *(sobresamor)* y la gran admiración de sus cualidades humanas o *sobresalt*[8], es en definitiva la prueba o testimonio más auténtico de la excelencia y autenticidad del sentimiento amoroso que se pretende expresar líricamente:

e quant los call, aquella és llur mostra
(XXXVI, 44:):
Los males que señora va mostrando
Amor, y quantos del pueden seguirse
recogelos mi alma sin sentirse,
y digolos mejor, si estoy callando.
(M:XXXVII, p. 105. Cf. con XXXVII, 26-27).

Aunque el poeta asegure que ha experimentado el *assaig,* o sea que ha hecho el esfuerzo de tratar de manifestarse, en el fondo rechaza cualquier tentativa, por considerar el remedio peor que la enfermedad:

[8] *Léanse los poemas XVII, 41, XLIII, 20; LXXVII, 24; LXXXIV, 33-44; LXXVII, 38.*

e tem l'assaig ab la mort egualment,
(LIX, 8:)
no puede hauer remedio de otra suerte,
pero el remedio es tal, que es mas que
muerte. (M:LXXVII, p.231)

Cualquier comunicación viene, pues, planteada como una especie de milagro imposible:

Si com aquell qui esta Déu pregant
que ploga fort sens los temps nuvolós,
vull ser amat sens dar occasiós,
e no.s pot fer lo meu amor celant.
(XXXIV, 34-35)
Lo mismo es estar hombre a Dios pidiendo,
que llueva estando el Cielo muy sereno,
que ser alguno amado, no diziendo
su mal muy escondido alla en su seno...
(M:XVI, p. 49)

La gran por, o temor pánico al *gest* o continente de la dama, al tiempo que anula la iniciativa del yo lírico, alimenta de continuo sus dudas:

femenil gest ardiment me defensa,
(XLIII, 16:)
mi duda en mayor duda va a ponerme
y una muger me quita el atreverme...
(M:LXVI, p. 186)

anulando el placer *(la gran pahor qui.m toll ser delitós,* XXIX, 8).

De una parte, el temor *afrena* o constriñe los actos del sujeto lírico, forzándolo a mantenerse en una postura contemplativa, mientras que de otra, y pese a lo ya apuntado más arriba sobre las secuelas negativas, se afirma alternativamente que el miedo no puede constreñir el amor:

Lo vostre gest tots mos actes afrena
he mon voler res no.l pot enfrenar,
(CI, 45-46):
mis hechos ha tu rostro reprimido,
mas no mi amor tan firme y verdadero
(M:IIII, p. 20)

Condenado a este silencioso dolor: *E dins mi plor e calle com a mut* (XVII, 10: *Aca en secreto lloro como un mudo,* M:XXXV, p. 98), la intensidad misma de su querer anula la capacidad decisoria del yo poético, que maquina inútiles proyectos de superación y esboza posibles soluciones desde el conocimiento de su total inviabilidad:

Per mon sforç pogra ser deliurat,
(XXXIV, 11:)
que remediar no espere el mal que siento:
pudiera por mi esfuerzo ser librado. (M:XVI, p. 48)

Parece evidente que el yo lírico de Ausiàs tiene plena conciencia de haber perdido por completo la batalla:

Com a vençut yo abandon mes armes,
(XCVIII, 32:)
Mis armas dexo alli como vencido,
(M:LXXV, p. 225).

y que la historia que nos desvela es, pues, al menos en buena parte, la descripción y análisis de una pugna entre un querer y un no poder decir su sentimiento amoroso; entre el amor y el temor de la vergüenza. Esta dialéctica acaba convirtiéndose en un *odi et amo,* o tensión no tanto entre el enamorado y la dama (aunque a veces haya también evidencia de ello) sino entre el amor a la dama y el desencanto ante la propia falta de voluntad.

Y como el yo poético centra toda su esperanza en la capacidad de su señora para detectar y diagnosticar como médico sabio los síntomas secretos de su pasión amorosa (Vid. II, 4; III, 5; XLIV, etc.), el nivel de exigencia que recae sobre la pobre dama es a todas luces desmesurado. Más aún si tenemos en cuenta que el presunto enamorado no solamente mantiene la lengua paralizada por el dolor (LXXXIV, 83ss), sino que para disimular mejor su fuego interior llega al extremo (no bien percibido por Montemayor) ¡de fingir un sentimiento completamente contrario, o sea de rechazo o animadversión del mismo objeto de su deseo!:

Cella que am en egual de la vida,
mostre. vorrir en fets y en continent;
quant li só prop, é d'ella sbaÿment,
ab continent de aver-l.avorrida...
(XLIX, 29-32:)

muy claro da a entender que no me quiere [!!]
si le estoy cerca estoy desatinado,
y muestro aborrescella de turbado.
(M:LV, p. 157)

O, como dice en otro lugar:

Mercè deman ab veu espaordida,
mostrant negar al qui per mi.s request;

vós no guardeu que mostra pauruch gest,
mas pietat sia en vós complida.
(LIX, 21-24):

merced os pido, estando en tal estado
monstrays no remediar mi mal en nada: [!!]
pues no esperevs que acabe assi la vida,
vuestra clemencia venga, y mas cumplida...
(M:LXXVII, p. 231)

¡Original y retorcida manera de expresar el amor, dirán algunos y sobretodo algunas! De poco podía servir, pues, que Ausiàs tratara de dar a su persona poética un tono externamente más decidido (*En lo gest me vull enardir,* XII, 41), ni que aumentara teatralmente sus miradas lánguidas. Porque como bien demuestra un magnífico poema del comendador Escrivà el tema ausiasmarquiano de las *senyals fictes* o señales externas fingidas, bien sea de extremar el disimulo del amor bien fuera aparentando amor hacia otra dama, o rechazo de la escogida, era un tópico también previsto por la intrincada mentalidad cortesana. La expresiva composición a la que aludo lleva un un título harto explicativo: «Copla a una dama que le dijo que le sabía unos amores, porque miraba mucho a otra señora»:

El aguja del cuadrante,
cuando en él hay desconcierto,
no señala el punto cierto
aunque tenga el sol delante:
por do mis ojos, que son
la seña del corazon,
porque está desconcertado
no ha mostrado
lo cierto de mi Intincion...[9]

Y, como aclara el poema, de manera a mi entender genial, podía resultar peligroso atreverse a sacar conclusiones de señales externas tales como las miradas profundas, los guiños y la gesticulación grandielocuente, ya que, como prueba esta bella composición castellana de circunstancias, tales gestos también se hacían servir como meros fuegos de artificio, para disimular y esconder los verdaderos sentimientos.

Podemos, pues, concluir que cuando el juego de espejos de las apariencias fingidas pueden alcanzar tales extremos de teatralidad y artificio,

[9] *Utilizo la bella y útil antología temática preparada por José María Aguirre del* Cancionero General de Hernando del Castillo, *Salamanca, Anaya, 1971, p. 95.*

¡no era tarea fácil para la dama actuar como médico sabio y descodificar adecuadamente unos mensajes tan subliminares!

En un escenario como el que hemos tratado de ilustrar, la poesía, que al menos a primera vista puede parecernos un medio elocuente de sofisticada comunicación con la dama amada; el hábil sustituto artístico de la voz atemorizada y de la lengua esquiva o turbada del yo lírico, parece más bien convertirse en un brillante soliloquio, fruto de un aislamiento impotente y de una frustrante incomunicación. En este sentido, lejos de apartarse de la tradición trovadoresca, el gran poeta valenciano muestra ser un perfecto heredero de los viejos dilemas de esta tradición, representada por poetas como Andreu Febrer o Gilabert de Próixita, los *trouveres* franceses, el mismo Petrarca y algunos poetas castellanos de cancionero, como Jorge Manrique, Don Juan Manuel, etc. Baste recordar aquí la breve pero magnífica composición de Soria, quien condensa a la perfección todo el ideario del amor cortés sobre el que Ausiàs cimenta los dilemas en los que se debate su yo poético escindido, como el de Don Juan Manuel, entre «la vergüenza de la cara» «y el dolor del corazón»:

Encúbroos el mal que siento
porque hallo
que más sirvo cuando callo...[10]

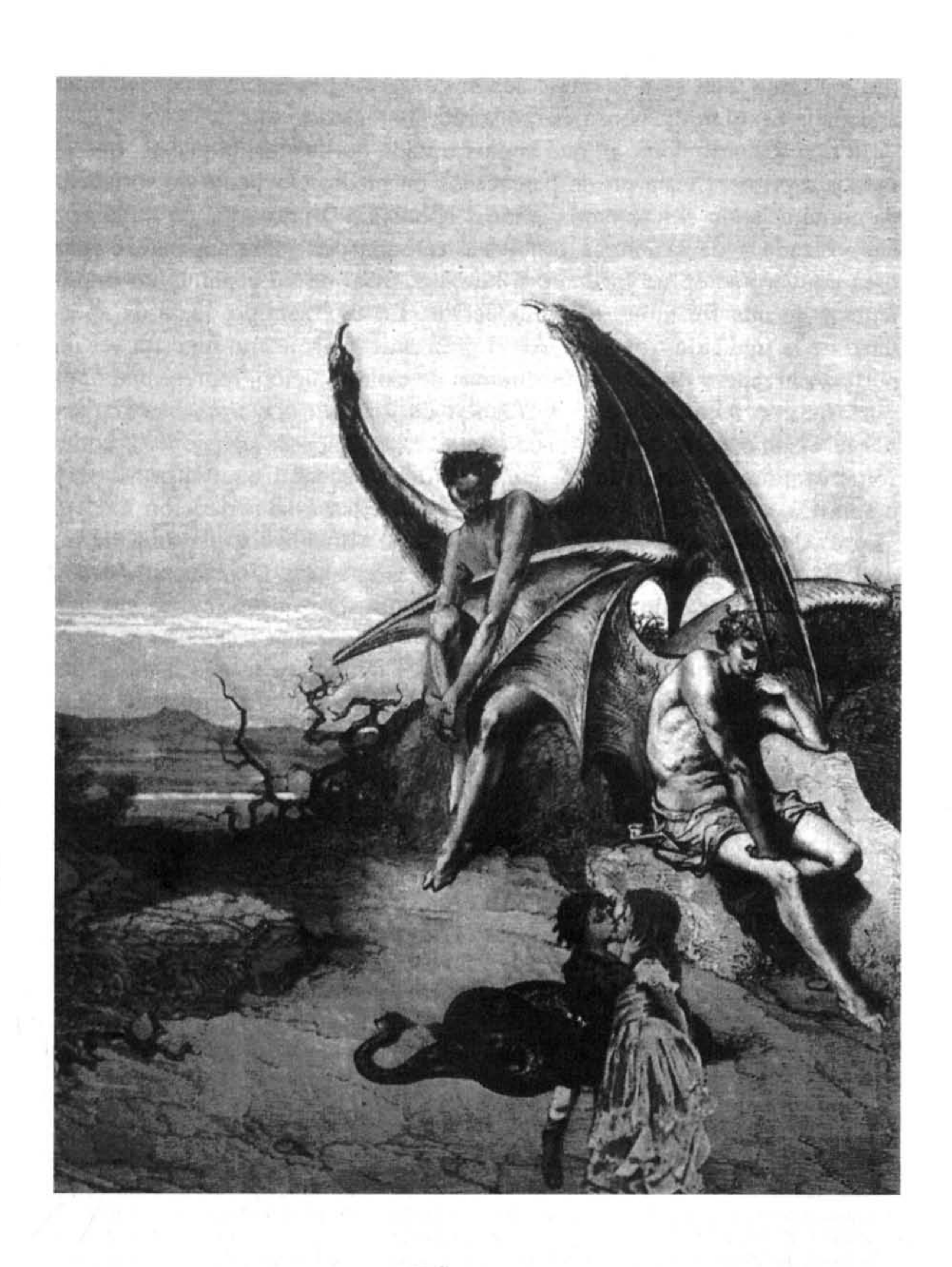
Es una tradición que subsiste en pleno «siglo de Oro». Basta comprobar de qué espléndida manera el genial Don Francisco de Quevedo sintetizó el mismo curioso dilema que, como hemos tratado de explicar, hace cinco siglos atenazaba al yo lírico del gran poeta valenciano:

Pues ¿cómo, sin hablarte, podrá verte
mi vista y mi semblante macilento?
Voz tiene en el silencio el sentimiento[11].

Albert G. Hauf

[10] *Aguirre, loc. cit., p. 90 y p. 97:* Mi alma mala se para,/ cerca está mi perdición,/ porque están en división/ la vergüenza de la cara/ y el dolor del corazón.//Amor me manda que diga,/vergüenza la rienda tiene, /amor me manda que siga, /vergüenza que calle y pene; / así que, si no se ampara/ de mí alguna razón,/ matarme han sin defensión/ la vergüenza de la cara/ y el dolor del corazón. *Ofrezco una pequeña antología de poesía medieval sobre este tema, en el texto oiriginal catalán de una ponencia presentada al Congreso Internacional sobre Ausiàs March, celebrado en la Sorbonne en 1997, en curso de publicación.*

[11] *Vid. Francisco de Quevedo, selección de José Manuel Blecua, Madrid, Fidias, 1980, p. 36. Agradezco a mi amigo y antiguo discípulo, el Dr. Garreth Walters, catedrático de la Universidad de Glasgow, que me recordara este texto de Quevedo al discutir el contexto de la poesía de March. Sobre la influencia de Ausiàs en los poetas castellanos, puede consultarse el resumen de Kathy McNerney,* The Influence of Ausiàs March in early Golden Age Poetry, *Amsterdam, 1982, y leer las versiones editadas por Martín de Riquer,* Traducciones castellanas de Ausiàs March en la Edad de Oro, *Barcelona, 1946.*



Juan Benet: *Por algo se empieza* (1986)

Brahms, estudioso y recuperador de música antigua

A Johannes Brahms le tocó vivir una época musical apasionante, marcada por una contradicción aparente: su gran contemporáneo, Richard Wagner, se había constituido a sí mismo como el faro que señalaba el camino hacia la música del porvenir. Sin embargo, de modo casi simultáneo, diversos acontecimientos obligaban a volver la mirada a las obras maestras del pasado. El concepto mismo de «música antigua», que tan rico e influyente se ha mostrado en nuestros días, estaba en las décadas centrales del siglo XIX en plena reconsideración. Un factor decisivo fue el comienzo de la recuperación de Bach, que cabe señalizar con la interpretación de la *Pasión según san Mateo* en 1829, dirigida por Felix Mendelssohn. La idea del pasado musical se alteró radicalmente, porque hasta esa fecha la música viva, interpretable, era la del presente y los antecedentes inmediatos, donde se englobaba la generación anterior; esto es, unos quince o veinte años. Las músicas medieval y renacentista se creían letra muerta, un mensaje ingenuo y tedioso para el hombre moderno; y la barroca, a las puertas del renacer bachiano, de una expresividad ajena al ideal romántico imperante. Desde luego, semejantes prejuicios e intuiciones –puesto que no es posible hablar de un conocimiento real– eran fruto de los condicionantes de la realidad: no existían aún ediciones disponibles de ningún autor importante, por lo que eran obviamente inviables las interpretaciones, y la historiografía de este arte se encontraba en una fase precientífica.

Esta llamada «música antigua» influyó en las composiciones de Brahms, pero ello, con la posible identificación de citas directas de Bach, Scarlatti e Isaac, o los grados de influencia de la polifonía sobre sus creaciones vocales, sería argumento para otro texto muy diferente.

Brahms asistió al desarrollo de la musicología alemana, conoció a muchas de sus figuras e incluso participó en debates de tipo técnico. Si en un principio la musicología germana formaba parte de un fenómeno más amplio, el del nacionalismo, que reivindicaba a Bach y Hændel mucho más en tanto que alemanes que como grandes creadores, las dificultades a que se fue enfrentando la disciplina y los problemas que se planteó le hicieron aumentar su autoexigencia de rigor.

Brahms, evidentemente, nunca fue un musicólogo integral, aunque algunas de sus decisiones profesionales podrían encuadrarse con exactitud dentro de los márgenes de estos estudios. Por otro lado, se comportó como bastante más que un «lector y coleccionista» aficionado. Como han insistido todos sus grandes biógrafos, el autor del *Requiem alemán* fue consciente desde su madurez más temprana de pertenecer a una larga tradición, la de Mozart, Beethoven y Schumann, que necesariamente hundía sus raíces más atrás, en Bach y Schütz. Dicha creencia, observable en su epistolario, tomó una forma activa, mediante la adquisición y examen pormenorizado de una masa inmensa de partituras, libros y manuscritos, que a su muerte pasaron a engrosar los fondos del Archivo de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena. La biblioteca brahmsiana incluía música de sus coetáneos, como *El oro del Rin* de Wagner, o los cimientos de su propio estilo, caso de las *Sinfonías* de Beethoven, pero también albergaba numerosos ejemplos de música antigua. En sentido estricto, la música antigua como algo remoto se consideraba acabada con Bach y Hændel, mas en tanto que idioma sonoro ya un poco ajeno podría llevarse hasta Mozart y Haydn. Pero el concepto comenzó a tomar dinamismo hacia la mitad del siglo, ampliándose la idea de arte sonoro cada vez más hacia el pasado, sobre todo con el redescubrimiento de Schütz. Rota esta barrera, el Renacimiento dejó de entenderse como un legado patriótico y folclórico.

Brahms se encontró con problemas prácticos de cara a la música del pasado por su condición de director de coro, primero en Detmold y luego en Viena. No se conserva un registro completo de sus actividades en este campo; por supuesto que no es la dimensión de Brahms como intérprete de música antigua la que centra el interés de este texto, pero hay que abordarla colateralmente ya que está estrechamente vinculada a la de estudioso. Con destino a interpretaciones públicas, Brahms preparó materiales de coro y también de orquesta de obras de autores renacentistas y barrocos. Semejante labor implicaba decisiones de lectura de los manuscritos o ediciones empleados, así como intervenciones en el texto musical conservado para dotarlo de expresión y dinámica. El cuadro 1 contiene la lista de obras, autores y fechas conocidas de ejecución.

Esta actividad plantea inmediatamente dos órdenes de cuestiones: en primer lugar, Brahms se vio obligado a preguntarse cuál era el camino para interpretar estas músicas, no sólo en un plano estético general, sino como imperativo de búsqueda de soluciones muy concretas, como qué instrumentos utilizar en pasajes determinados o para acompañar las voces en las arias de las cantatas de Bach. Esta preocupación se refleja en la correspondencia con Joseph Joachim, quien también fue uno de los primeros en dirigir cantatas bachianas. Se observa en tal actitud algo así como la protohistoria del debate acerca del grado alcanzable de

Cuadro 1

Materiales preparados por Brahms para la interpretación

Ahle	Ich habe genug	Viena, 7-XII-1873
Bach	Cantata BWV 4	Detmold, otoño, 1858; Viena 23-III-1873
	Cantata BWV 8	Viena, 6 y 8-IV-1873
	Cantata BWV 21	Detmold, otoño, 1857; Viena, 15-XI-1863
	Cantata BWV 34	Viena, 10-I-1875
	Cantata BWV 50	Viena, 7-XII-1873
	Cantata BWV 60 (nº 5)	Viena, 7-XII-1873
	Pasión s. s. Mateo	Viena, 23-III-1875
	Oratorio de Navidad (I-III)	Viena, 20-III-1864
	– Id. sinf. parte II	Viena, 19-IV-1874
Eccard	Übers Gebirg Maria geht	Viena 10 y 15 de XI-1872
	Der Christen Triumphlied	Viena, 6-I-1864
G. Gabrieli	Benedictus	Viena, 6-I-1864
Gallus	Ecce quomodo moritur	Viena, 7-XII-1873
Gluck	Alceste (escena)	Viena, 8-XII-1873
Haendel	Alexander's Feast	Viena, 9-XI-1873
	Te Deum de Dettingen	Viena, 10-XI-1872
	Salomón	Viena, 31-III-1874
	Saúl	Viena, 28-II-1873
	Concierto órgano op.7, nº4	Viena, 8-XII-1872
Isaac	Innsbruck ich muß dich lassen	Viena, 15-XI-1863; id, 10-XI-1872
Mozart	Venite populi, del Offertorium de venerabili sacramenti Kv. 288a	Viena, 8-XII-1872
	David penitente (nº26)	Viena, 28-II-1875
	Escena y rondó Kv. 505	Viena, 10-XI-1872
Rovetta	Salve regina	Detmold, XII/1857 Viena 6-I-1864
Schütz	Sauli Bekehrung SWV 415	Viena, 6-I-1864

Fuente: McCorkle, 1984.

autenticidad de una interpretación de música antigua. Desde luego, Brahms reinstrumentó las cantatas bachianas, a causa de la no disponibilidad de «antiguallas» –o por tal tenidas– como la viola *da gamba*, y de la ausencia de un concepto radical de fidelidad, con el que sólo contamos desde finales de los años cincuenta del siglo XX. Tenemos algunos datos acerca de estas interpretaciones: la cantata bachiana BWV 21, ya conocida en Detmold, fue programada en Viena con la Singakademie, empezando los ensayos el 28 de septiembre de 1863. Los materiales conservados permiten verificar que Brahms reescribió por completo el continuo, en tanto que la realización del bajo cifrado era ya por entonces un arte sepultado en el olvido. De este modo, el organista de la sesión vienesa, Rudolf Bibl, sólo hubo de reproducir una parte escrita por entero. No menos importantes que estos hechos eran las consecuencias que para la causa de la música antigua se derivaban de cada interpretación. A comienzos del año precedente –1864–, Brahms dirigió, también en Viena, la cantata bachiana BWV 8, junto con el *Saul, Saul, was verfolgst du mich?* de Schütz; según parece con una ejecución deficiente, hasta el punto que el efecto obtenido sobre el público se volvió contraproducente.

Una cuestión crucial –y que reconduce a nuestro tema principal– es la de los fundamentos en que Brahms apoyaba la soluciones prácticas de sus interpretaciones. Sabemos que el compositor estaba en contra de un «historicismo» severo, en el sentido de que los datos de la historia, que rodean y hasta conforman el conocimiento externo de toda obra de arte, determinasen o explicasen el contenido de la misma. Esta postura refractaria es segura por lo que hace a su propia música, refrendada por lo expuesto en carta a su editor Simrock de 16 de junio de 1885.

La obra del pasado debe acometerse como un objeto conceptual completo en sí mismo, que tiene su propia lógica interna. Debe aceptarse, por lo tanto, que de alguna manera Brahms se planteaba el interrogante de la autenticidad: en dos vertientes, una musicológica, o concerniente a la notación más precisa para fijar la música del pasado, y otra interpretativa; o sea, la recreación más fiel posible de esa música. El primer aspecto queda probado en su biblioteca en las correcciones a lápiz encontrables en algunos impresos, a la búsqueda, por ejemplo, por medio de nuevas barras de compás, de un ritmo más acorde con lo escrito que el escogido por el editor.

Ahora bien, es obligado evitar todo posible anacronismo: Brahms estaba inmerso en el pensamiento de la segunda mitad del siglo XIX, caracterizado, en el marco del problema de la música antigua, por una fuerte preponderancia de la óptica de la época receptora. En el orden práctico, no hay actividad que mejor represente esta postura que la del arreglo,

que tiene siempre un componente de intento de modernización. Brahms adaptó o reinstrumentó mucha música ajena, contándose en este apartado con producciones de Schubert o Schumann. En la franja temporal que nos ocupa, la carrera como pianista del compositor hamburgués fue determinante de estas labores. Todavía sin interferir en el original deben ponderarse las cadencias para el *Concierto para piano nº 20 en re menor* KV. 466 de Mozart, que Brahms tocó en Hamburgo, con ocasión del centenario del salzburgués, el 27 de enero de 1856. Sin embargo, aunque la cadencia en rigor no pertenece al espacio estético del compositor, sino al del intérprete, es clarificador recoger la opinión crítica del momento, que vio esta contribución del pianista como excesivamente moderna en relación con el resto de la obra del clásico.

Otra situación se produce en las dos redacciones pianísticas distintas –cuyos autógrafos se han perdido– del Presto de la *Sonata para violín solo en sol menor* BWV 1001 de Bach, datables a comienzos de 1877 y que el autor estrenó, en su versión definitiva, en Viena, el 8 de diciembre de 1881. Perteneciente a la misma colección bachiana y hecho al mismo tiempo, figura el arreglo, sólo para la mano izquierda, de la Chacona de la *Partita en re menor* BWV 1004, del que se conserva su manuscrito en la Biblioteca Pública de Nueva York. Con respecto al arreglo para piano de la *Toccata en fa mayor para órgano*, sacada del díptico BWV 540, sabemos que fue interpretado en 1856 en Kiel y Altona por su responsable. También para piano es la adaptación de la *Gavota en la mayor*, procedente de la ópera *Iphigénie en Aulide* de Gluck, trabajo dedicado a Clara Schumann y que el mismo Brahms estrenara en Hamburgo el 11 de noviembre de 1868.

Otras tareas menores no estuvieron relacionadas con la faceta de Brahms como pianista intérprete; así, la realización del bajo continuo del coral *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, número central de la cantata BWV 44, cuyo manuscrito se ha perdido, pero que fue editado por Karl Grädener en Hamburgo en 1877.

Como director de coro, Brahms puso por escrito dos formas de ejecutar el coral *Es ist genug*, que con las instrucciones para la interpretación fue editado por Geiringer en 1933.

Al igual que en el caso de algunas cantatas bachianas, el catálogo del autor de la *Obertura trágica* presenta realizaciones del bajo continuo para obras vocales de Hændel; se trata de los llamados *Sieben Duette und Zwei Trios*, que la Sociedad Hændel editó en el volumen XXII (mayo de 1870) de las obras completas del sajón, así como los *Sechs Duette*, con idéntico destino (agosto de 1880). De esta última labor se conoce una interpretación pública, la habida en Munich el 30 de noviembre de 1889, por las cantantes Mathilde von Schelhorn y Marie Schmidtlein y el pianista Jos Giehrl.

Como se aprecia, estas concreciones del bajo cifrado implican decisiones de editor, por medio de las cuales Brahms participó en uno de los empeños decimonónicos de *opera omnia*, la proyectada en 96 volúmenes (1858-94) por la Sociedad Hændel Alemana y dirigida por Friedrich Chrysander. Tanto de esta edición como de las de Bach –Sociedad Bach de Leipzig, 46 volúmenes (a partir de 1850)– y Schütz, dieciséis volúmenes (Leipzig, 1884-94), dirigida por Spitta, Brahms se hizo suscriptor desde el primer instante.

Además de estar atento a las novedades más importantes que se producían en su entorno, el compositor –como revela su biblioteca– era un ávido coleccionista de partituras y libros. Se encontraban en ella los *Corales* de Juan Sebastián Bach (Leipzig, 1765) en la cuidada edición de Carl Philipp Emanuel, el *Apparatus Musico-organisticus* de Georg Muffat (Salzburgo, 1690), un tesoro bibliográfico, plagado de anotaciones manuscritas reveladoras de un estudio detallado. Otros ejemplares testimonian en sus estantes el nacimiento de la musicología alemana, principalmente la monografía *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (Berlín, 1834) de Carl von Winterfeld, fundador de la disciplina musicológica, impreso del que extrajo numerosos ejemplos.

La copia, aun de composiciones que pudieran estar editadas, se revela como uno de los métodos de trabajo de Brahms. Sin ánimo exhaustivo, el cuadro 2 recoge copias manuscritas de música antigua contenidas en su biblioteca.

Tenemos noticias de las aplicaciones concretas de algunos de estos pacientes estudios, como es el caso de *Ecce quomodo moritur justus* de Gallus, una página en la que Brahms estuvo muy interesado y que arregló para que pudiera cantarla el coro femenino de Hamburgo. Otras copias revelan el interés del historiador, especialmente la presencia del himno gregoriano *Veni creator spiritus* junto a su homólogo reformado, *Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist*. Para nuestro propósito, es de especial importancia la aparición de dos páginas de Victoria; interés redoblado por tratarse de copias realizadas por Schumann, que el autor del *Carnaval* tuvo que tomar de Tucher, *Kirchengesänge der berühmtesten älteren italiänischen Meister*. El trabajo de ordenar la biblioteca de Schumann, estando éste enfermo, acaso fuese el detonante que despertase en Brahms la atracción por la música antigua.

Con todo este bagaje, Brahms había reunido bastantes conocimientos acerca de la música antigua, no los de un «musicólogo» profesional, como se indicó más arriba, pero algunas circunstancias le obligaron a entrar en ese terreno. La existencia de una *Pasión según san Lucas*, entonces atribuida a Bach, desató una cierta discusión; en contra de la opinión de Spitta, Brahms no consideraba la obra digna del Cantor. Dice en la carta a Julius Allgeyer, de 27 de febrero de 1869: «Si nuestro Bach

Cuadro 2

Música antigua copiada por Brahms

Anónimo	Veni creator spiritus
Bach	Cantata BWV 8 (nº 6)
Clemens non Papa	Vrolick en bly loeft God
Frescobaldi	Partita sopra l'aria de la Romanesca
	Toccata IV da sonarsi alla levatione
	Aria detta la Frescobalda
G. Gabrieli	Beata es, Virgo Maria
	Jubilate Deo
	Benedictus
	O quam suavis
Gallus	Ecce quomodo moritur justus
Hassler	Ach, Schatz, ich sing' und lache
Isaac	Innsbruck ich muß dich lassen
Lasso	Aus meiner Sünden Tiefe
Lutero	Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist
Palestrina	Surge illuminare Hierusalem
	Misa del papa Marcelo*
	Gloria patri**
	Pleni sunt coeli**
	O bone Jesu**
	Improperia (Popule meus)**
Praetorius	Maria zart von edler Art
	Vom Himmel Hoch
Schütz	Der Herr ist mein Hirt
	Madrigales Libro I (incompleto)
	Psalmen Davids
Senfl	Ich stund an einem Morgen
Victoria	O vos omnes*
	Jesu dulcis memoria*

* Copia de Robert Schumann.

** Copia de Clara Wieck.

Fuente: Hancock, 1983 [= 1977].

pudo haberla escrito, sólo habría sido cuando estaba dormido». También desaconsejó a Levi que la estrenase, porque eso sería maltratar a sus coros. Así y todo la Bachgesellschaft la imprimió en 1898. En la actualidad, este oratorio ha dejado de reconocerse como de Bach. Aparte de la actividad de polemista, Brahms intervino en la edición de las obras completas de Mozart con una aportación que sí fue auténticamente musicológica: preparó en 1876 el *Requiem en re menor* KV. 626, distinguiendo con claridad las partes debidas a Mozart y a Süssmayer. Otro empeño importante surgió para la colección *Denkmäler der Tonkunst* (Monumentos de la música) editada por Chrysander. Los volúmenes aparecidos habían sido motetes de Palestrina, una selección de oratorios de Carissimi y una antología de piezas de Corelli preparada por Joachim. Para el tomo cuarto (1871), Brahms seleccionó varias obras de tecla de François Couperin. Estas *Suites*, pertenecientes a los dos primeros libros del clavecinista barroco francés, constituyen un trabajo editor modélico en el contexto del siglo XIX. Tiempo después, en 1892, Brahms se sumó a Chrysander y Spitta para formar parte del comité editorial de la serie *Denkmäler deutscher Tonkunst* (Monumentos de la música alemana), que contaba con subvención gubernamental. El primer volumen de la colección que viera la luz fue la *Tabulatura nova* (1642) de Samuel Scheidt.

Enrique Martínez Miura

Referencias bibliográficas

GEORGE S. BOZARTH (ed), *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Oxford, 1990.

KARL GEIRINGER, «Brahms as a Reader and Collector», *Musical Quarterly*, nº 19, 1933, pp. 158 y ss. (= capt. XXIV, «Brahms como lector y como coleccionista», *Brahms. Su vida y su obra*. Traducción: Pablo Sela Hoffmann y Juan García Barquero. Madrid, 1984.).

– «Brahms as a Musicologist», *Musical Quarterly* nº 69, 1983, pp. 463-70.

VIRGINIA HANCOCK, *Brahms and his Library of Early Music*. Tesis. Universidad de Oregon, 1977.

– *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music*. Michigan, 1983 [= Oregon, 1977].

– «Brahms's links with German Renaissance Music», en Musgrave (ed), pp. 95-110.

– «Brahms's performances of early choral music», *19th Century Music*, VII/1984.

– «Brahms's Early Music Studies and his sacred choral music», *The American Organist*, nº 17, 1983.

– «Sources of Brahms's manuscripts copies of Early Music», *Fontes Artis Musicæ* nº 24, 1977.

– «Brahms and Early Music: evidence from his library and his choral compositions», en Bozarth (ed), pp. 29-48.

ROBERT HAVEN SCHAUFFLER, *The Unknown Brahms*. Nueva York, 1933.

EDITH KERN, «Brahms et la musique ancienne», *Revue de musicologie*. VII/ 1942.

MARGIT L. MCCORKLE, *Brahms Werkverzeichnis*. Munich, 1984.

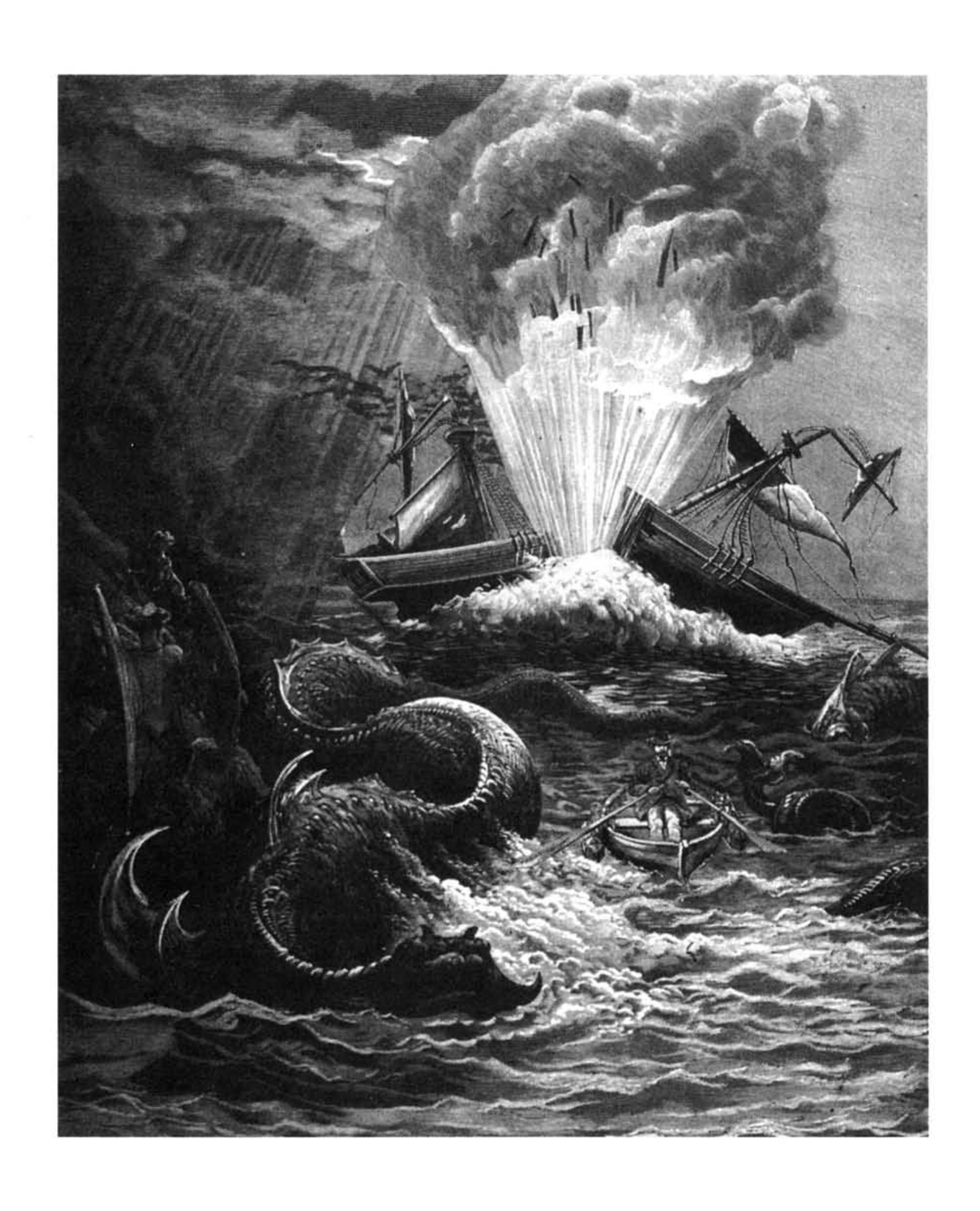
MICHAEL MUSGRAVE, *Brahms 2. Biographical, documentary and analytical studies*. Cambridge, 1987.

ROBERT PASCALL, *Brahms, Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Cambridge, 1983.

WILLI SCHRAMM, *Brahms in Detmold*. Leipzig, 1933.

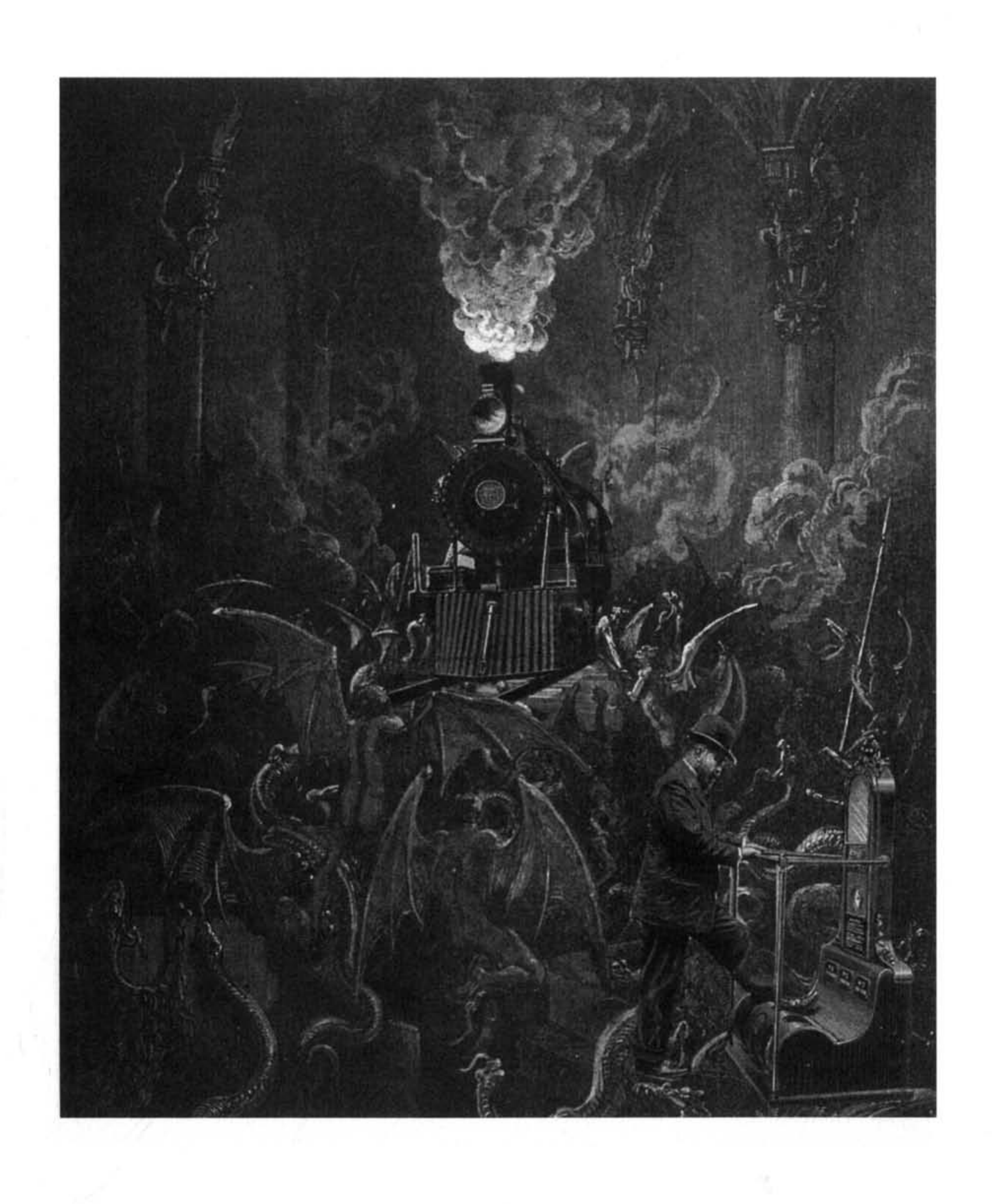
EDGAR ROY SHOLUND, *Johannes Brahms. The Music Scholar*. Tesis. Columbia University, 1939.

CHRISTOPH WOLFF, «Brahms, Wagner, and the problem of historicism in nineteenth-century music: an essay», en Bozarth (ed), pp. 7-11.



Juan Benet: *Escenas campesinas* (1986)

DOSSIER



Horrible fue la silba que se desató en todos los ámbitos de la estación
(Juan Benet, s/f)

La fragua primigenia:
Horizontes poéticos de Gonzalo Rojas*

> Que retumbe en el silencio lo que se escribe, para que el silencio retumbe largamente, antes de volver a la paz inmóvil entre la que sigue velando el enigma.
>
> *Maurice Blanchot*[1]

Del silencio a la palabra: como en la fragua mítica de las antiguas cosmogonías, silencio seminal, hálito sacro que inaugura el compás de las sílabas. En su música cifrada, sonidos y sentidos constelados hilvanan un diálogo más allá del tiempo, alumbrado por la rara luz de la videncia, en el vértigo instantáneo de ese relámpago con el que el poeta chileno Gonzalo Rojas (1917) gusta nombrar su verso. Silencio genésico y fecundo que habla de los orígenes, de la noche primera, y que vertebra todo su itinerario, ya en los territorios de la Historia, ya en los del Mito. Silencio religioso, que lleva de lo visible a lo invisible, y que se hace índice de lo soñado, encarnado como fugacidad o deseo, punto de encuentro con lo trascendente y también refugio, idioma de la tierra, centinela que vela la esencia poética o hilo invisible que enlaza útero y cripta, más allá del susurro de las voces que lo guardan. Ese silencio que habita los entresijos del aire es rumor de las esferas, música ignota, tan sólo perceptible para el visionario, transgresor de las fronteras de la racionalidad o el mundo tangible. Protagonista primero de una poética del despojo, lo silente la asimila a la expresión desollada de Vallejo o Rulfo; metáfora de la guadaña, es también el espacio donde espejea el acto de lectura, simétrico al de la creación, y juega con las paradojas del vacío: hay que negar para afirmar; para habitar, ausentarse.

La música, y con ella el verso, se hilvana en ese silencio, que no es el de la esterilidad expresiva, ni el del callar fariseo, del que Rojas se desmarca explícito, sino el que da sentido a la partitura en que se escribe cada uno de sus poemas: hipnosis ritual y matemática, de códigos cifrados, que imanta con su embrujo. Esa escritura del demiurgo dibujada en el Cosmos, orgánica y fisiológica, en el devenir de la tinta teje la respiración, el latido –sístole y diástole– del corazón de la palabra, transida de una religiosidad honda y antigua, sin más templo que el paisaje, sin

* *Ofrecemos este artículo y el de Osvaldo Rodríguez a Gonzalo Rojas con motivo de sus ochenta años. C.H.A.*

[1] *Maurice Blanchot,* La escritura del desastre, *Caracas, Monte Avila, 1990: 50.*

más dios que el firmamento. De esa fascinación por lo musical son testimonio infinidad de poemas, como «Para órgano» –el instrumento que pulsa el aire, la mano que fragua el texto–, «Cuerdas inmóviles» –la música de la muerte negada–, «Acorde clásico» –que nombra la danza cósmica, melodía sagrada y eterna– o «Concierto» –diálogos sin tiempo de los poetas que escriben el Libro universal–. Asimismo, los versos se estructuran sobre pentagramas abiertos, y hay poemas que se articulan en movimientos; la amada es cítara o arpa que alienta el verso, y las «Cuerdas cortadas para Baldomero Lillo» ofrendan un ramillete de notas pulsadas en el viento poético, lejos de las retóricas al uso. No en vano reitera Rojas su filiación aérea, y ese pneuma que promueve su escritura explica una de sus tónicas centrales: el dinamismo, que la convierte en poesía centaura, enlace de cielo y suelo. Aferrada a la materia, con su ritmo encantatorio se desplaza en un viaje incansable a la búsqueda de la otredad, de lo numinoso que la nombra, en una de las imágenes más caras al poeta, quien la hereda del libro de Rudolph Otto *Das Heilige* (1917), que habla de lo santo imbricado en el *mysterium tremendum* y el silencio. Lo numinoso cristaliza en la imagen del relámpago, doble alumbramiento –luz y génesis– pero siempre inasible, como la llama con que Valéry representara la esencia poética: el creador la ronda sin poder jamás habitarla[2]. De ese modo, cada ráfaga de versos, más allá del lenguaje y de los dictados del canon, permanece, con su rítmica singular, dibujando acordes y arpegios de aire. Es la adivinación de lo que esconde el relámpago, pero más que lo oracular es el acto previo; su delirio de imágenes no traduce la revelación: es la revelación, la conversación con el demiurgo, de rostros innumerables, en voz baja.

De ahí el balbuceo y también el centelleo, tan característicos de la escritura de Rojas, que imprevisible se quebranta o abisma en los espacios de la página. En ella la palabra tartamuda se tambalea, explora, se hunde en los territorios de lo arcano, se humilla y se despoja para interpretar viajes sin término. En el sabor antiguo y hermético de las voces latinas halla funciones rituales, o ese poder sugestivo que anula la erosión cotidiana, y a menudo se precipita en encabalgamientos brutales para asumir el vértigo de su itinerario, o se desgrana en anacolutos sintomáticos (un lenguaje sin lógica para un mundo sin lógica). Igualmente, su función mágica y antigua la suspende en el vacío, ingrávida, silabeante y silbante en su danza repetitiva de serpiente, mensajera del enigma, con letanías monocordes que fluyen como los ríos o las arterias. En su asalto al espacio de los dioses desdeña preciosismos y tonos sacros y, prometeica, secuestra el fuego sin temor a las águilas.

[2] *Véase Paul Valéry, «Introducción al conocimiento de la diosa»,* Teoría poética y estética, *Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa), 1990: 11-24.*

Ese ímpetu prometeico no es ajeno a la conciencia lúcida de la precariedad humana, pero su temple no cede a tentaciones apocalípticas. Rojas, poeta de la vigilia, no ceja en su combate «contra la muerte» –como reza el título de su segundo libro–, feroz a pesar de la certeza de la derrota: «Soy la luz orgullosa del hombre encadenado»(33)[3]. Los versos quieren ser las remadas de los resurrectos sobre las aguas estigias, en una poesía afirmativa que se acoge a un lema de Baudelaire –«Todos los elegíacos son unos canallas»[4]– para desdeñar la lamentación estéril y el culto a la guadaña, como él mismo lo explicita en sus declaraciones: «La elegía mía es una elegía despanzurrada, irreverente, llena de amor y llena de desafío»[5]. De este modo, la palabra es portadora del fuego que conforta y que ilumina, serena y templada como el acero, y nunca exenta de una religiosidad implícita, de corte panteísta. Hambriento de futuro y de conocimiento, perdido el horror sagrado de sus antecesores, el poeta, que ha bebido de las aguas clasicistas como de la vanguardia, acoge el ludismo que ésta instituyera como vía de exploración y clama jubiloso, como el niño arrastrado por la curiosidad y el asombro: «Juguemos al gran juego de volar/ en esta silla: el mundo es un relámpago» (225). No obstante, en más de una ocasión ve quebrado su impulso combativo, vencido su grito de tinta, como en «Conjuro», donde el mundo natural se enfrenta a la vileza, que secuestra el paraíso o lo amordaza con sus alambradas. Un velo de pesadilla cubre el texto, donde late con furia la amenaza de la muerte que se quiere exorcizar, y que tiñe de sangre los emblemas de la inocencia. Igualmente, en «Fosa con Paul Celan» se vislumbra esa acechanza del vacío que inunda el arco vital designado para cada tránsito:

nadie el traje,
el hueso de la adivinación nadie,
me aparto
a mi tabla de irme, salvación
para qué con todo el frío
parado en la galaxia que hace aquí, ciego
relámpago por rey; debiera uno,
si es que debiera uno, llorar (36)

El poeta no se deja vencer por ese acoso innumerable, pero la entereza con que forja su verso no puede esconder la conmoción que lo impulsa,

[3] *Cuando no se especifique otro origen, las citas de la obra de Gonzalo Rojas provendrán de la compilación de sus poemas* Del relámpago *(México, FCE, 1981).*
[4] *Gonzalo Rojas,* Las hermosas. Poesías de amor, *Madrid, Hiperión, 1991: 29.*
[5] *Jacobo Sefamí, «Gonzalo Rojas. Las visiones del alucinado» (entrevista), en* De la imaginación poética, *Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1996: 68.*

como en el poema «Desocupado lector» («Cumplo con informar a usted que últimamente todo es herida...»[6]), transido de esa honda humanidad que signa todo el quehacer de Rojas. La acechanza se inviste a veces de formas míticas, que de modo oblicuo dejan adivinar la presencia de la Parca –«hila que hila, zumba que zumba el zumbido contra el hueco del corazón» (23)– o de Cerbero y el Hades («Cave canem»), pero también da paso a ángeles bíblicos que interpretan al amor y la poesía, aunque siempre desde una heterodoxia que se acerca a Blake o Baudelaire: la mujer es «ráfaga/ de arcángel y de hiena/ que nos alumbra y enamora» (171). Se delata aquí, una vez más, la índole fisiológica de la poética de Rojas, que en *Oscuro* (1977) usa como epígrafe de la sección dedicada a Eros unos versos muy decidores de Luis Cernuda –«Pobre cuerpo: inocente animal tan calumniado. Tratar de brutales sus impulsos, cuando la bestialidad es cosa del espíritu»– y que inscribe su fusión de lo sensual y lo religioso en el modo pagano de los sufíes o en la disidencia de los surrealistas. Su telurismo trascendente se acerca a las materias alucinadas que nombra Gabriela Mistral, y ha sido calificado por Sucre como «carnalidad verbal»[7], en tanto que Nicolás Guillén le dedica un soneto que se hace eco de esa materialidad tangible: «Tu voz suena a carbón y baja mina./ Vuela tu verso, mas también camina./Arde tu verso en bosque y sementera»[8].

El materialismo de Rojas tiene innumerables vertientes, que enlazan los cuatro elementos en una combinatoria compleja. El principio masculino se asocia al fuego solar y al aire –respiración poética y espacio para el vuelo de la imaginación–, pero también al río y a las piedras cordilleranas. El principio femenino, en cambio, se asimila a la tierra y a las aguas marinas, pero se sensualiza en asociaciones con lo ígneo y aéreo. Explican esa singular visión de mundo los paisajes de la infancia, que aúnan las minas de carbón con imágenes portuarias o parajes desolados, así como la majestuosidad desnuda de la cordillera, que recorta su silueta en los territorios del aire; éste, por último, es la materia central del verso, que lo hace libre, inasible y transparente, uno y múltiple en sus infinitas metamorfosis: «Del aire soy, del aire, como todo mortal,/ del gran vuelo terrible y estoy aquí de paso a las estrellas...» (102).

Lo fisiológico de esta poética desplaza así al Logos, al tiempo que nutre un entramado de correspondencias que se articulan en torno a ciertos símbolos axiales: la pureza luminosa –el sol, el aire– se opone a lo turbio, encarnado en las máscaras o en las aguas revueltas, en lo blando

[6] *Gonzalo Rojas,* Desocupado lector, *Madrid, Hiperión, 1990.*
[7] *Guillermo Sucre,* La máscara, la transparencia, *México, FCE, 1985 (2ª ed. correg. y aum.): 294.*
[8] *Nicolás Guillén,* Summa poética, *Madrid, Cátedra, 1990: 232.*

o viscoso; su antagonista positivo es la dureza, que toma cuerpo en el cuchillo-río, así como en un peculiar bestiario que puebla toda esta escritura y se extiende por universos disímiles: las alimañas selváticas o cordilleranas encarnan el impulso vital, pleno de agresividad y de misterio (sierpes, tigres, cóndores); los insectos, en cambio, pueden ser índice del impulso mágico y lúdico (abejas), de la precariedad (mariposas) o de lo repugnante (moscardones) si bien la pluralidad de sentidos va mucho más allá de esta visión sintética. El poeta puede ser el leopardo volador («Urgente a Octavio Paz») o el que, prisionero del espacio de tiempo adjudicado por el Hado, se estremece entre preguntas sin respuesta, en la dialéctica eterna de la vida, el tiempo y la muerte («Fragmentos»). Igualmente, es el poeta tigre solar[9] («Leo en la nebulosa»), o caballo desbocado, libre, impetuoso y desmedido («Trotando a Blake»), un animal que en el imaginario de Rojas identifica además la infancia y la presencia paterna. De otra parte, la amada/amante es loba, yegua o centaura, pero también víbora maligna del mal amor («A esa empusa»). Esa connotación de la sierpe, de aparición frecuente en estos versos, se suma a una constelación de lecturas. Puede ser el reptil alado que nombra lo mítico americano («Fosa con Paul Celan»), y aúna los secretos del bien y del mal, con evocaciones bíblicas que lo sitúan en la frontera de la muerte («Versículos»). Es asimismo el misterio poético, como se manifiesta en el poema «Guardo en casa con llave», donde prosa y verso son las dos serpientes que velan el enigma, si bien el tono desenfadado quebranta la solemnidad ritual de las referencias más habituales.

Muy distantes son las connotaciones del mundo de los insectos. Las abejas interpretan el zumbido del susurro poético, pero también las moscas, como se puede constatar en el homenaje al poeta Jorge Cáceres («...y su alma es una mosca que zumba en las orejas/ de los recién nacidos», 91). Éstas, sin embargo, pueden ser también siniestras, y encontramos entonces los «mosquitos de la muerte» de «Octubre ocho» (fecha que vela el asesinato del Che Guevara en 1967) o el moscardón que en «El helicóptero» surca el aire irrespirable de la tiranía infausta, donde se integra con otros símbolos del mal:

> Máquina carnicera cuyos élitros nos persiguen hasta después
> que caemos, máquina sucia,
> madre de los cuervos delatores, no hay abismo
> comparable a esta patria hueca, a este asco
> de cielo con este cóndor venenoso, a este asco de aire

[9] *No parece casual su vinculación con el célebre poema de Blake «The Tiger», muy presente también en el imaginario de Borges, poetas ambos incluidos en la genealogía de Rojas.*

apestado por el zumbido del miedo, a este asco
de vivir así en la trampa
de este tableteo de lata, entre lo turbio
del ruido y lo viscoso. (209)

En el polo opuesto, el zángano es versión humorística del poeta aplicado a su tarea («Claro que soy el zángano, y eso qué, polidactílico/ encima de esta Underwood de ocasión, zumba que zumba...», 206), pero también el gusano con su precariedad inútil («Los días van tan rápidos»), en tanto que la belleza ultrajada por los designios de la muerte halla su emblema en el «Réquiem de la mariposa», plegaria del poeta sobrecogido ante el misterio de la Maligna.

Sin embargo, más que la *animalia* que transita esta selva imaginaria, dos grandes signos naturales la identifican: el río y el sol que la fecundan, imbricados hasta tejer una constelación de sentidos diversos. En la misma veta que Rimbaud[10], la alquimia poética de Rojas se define como solar y afirmativa, genésica y desafiante, robadora del fuego de los dioses que ofrenda fraterna a los hombres. En esa clave, la rotación del sol de la inspiración fertiliza los sueños, en tanto que el conocimiento es el «pulpo de tinta» que lo atenaza («Escrito con L») y los poetas son el fuego eterno (250). Pero es también el sol la insolencia de vida y eternidad que reza al oído del hombre su *memento mori*, astro mítico de la vida y la muerte que con su luz humilla al ciego o al mortal. Y es trasunto de Eros, que invita al agua femenina a la metamorfosis mágica en el vuelo vertical por los espacios del aire, o que consume la vida en la hoguera de los sentidos («permíteme tocarte/ como el sol, y morirme», 109)[11]. Esa omnipresencia solar, que se imbrica con la imagen del relámpago y la del tigre, condiciona la aparente ausencia de color que domina esta escritura, resuelta en lumbre diamantina que niega la sombra y alimenta las visiones.

Confabulado con ese foco simbólico, el río, incisivo y enigmático como las aguas que arrastra, vela igualmente los enigmas de la vida y de la muerte. Puede ofrecerse como ritmo-río, vorágine y pálpito de vida

[10] *La nota definitoria que distingue a Rimbaud del resto de los simbolistas, y que lleva incluso a muchos teóricos a excluirlo de ese grupo estético, es el carácter enérgico y vital de su poesía, presidida por la imagen del sol, y no de la luna que alumbra de melancolía los versos del impresionismo francés más convencional. Véase al respecto su poema «Soleil et chair» (Arthur Rimbaud,* Poesía completa, *Ediciones 29, 1986:183).*

[11] *Ya los análisis de Gaston Bachelard han señalado el «carácter matrimonial de la química común del fuego y del agua», índices de lo masculino y lo femenino respectivamente, para concluir que «cuando la imaginación sueña con la unión duradera del agua y del fuego, forma una imagen material mixta de singular poder (...) En muchas ensoñaciones cosmogónicas, la* humedad caliente *es el principio fundamental. Será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella las formas vivas»* (El agua y los sueños, *México, FCE, 1978: 154-155).*

que arrastra los seres y las cosas con su murmullo, ese «zumbido de lo invisible» (19) que alienta el torrente de la creación. Y es el propio poeta –que ya nombrara Neruda como «río del canto»[12]–, o su precaria temporalidad –esa «materia deleznable» que acusara Borges–[13], pero es también muerte y resurrección, palabra viva y eterna, y su reto se asimila al del cuchillo. El río Renegado es arteria que vivifica la tierra y «cuchillo ronco de agua» (181), y ese instrumento es a su vez emblema del voluntarismo: «Ahí dejo temblando este cuchillo» (37), reza un verso que se origina en una anécdota real y evoca el temblor estático del verso. Asimismo, su metal, que se asocia a la dureza de las piedras o los huesos[14], contrasta con los emblemas de lo siniestro –sucio, blando, viscoso– que puede contener el río en sus variantes negativas: profanado y turbio, es emblema máximo de lo mezquino y oscuro, de los amores traicioneros (que nombra el título de su último libro[15]), de la muerte alevosa y de la podredumbre que ahoga a la gran ciudad («El dinero»). A esas aguas sombrías se han de oponer las imágenes de la liberación y la pureza, en formulaciones de corte expresionista donde colisionan los dos polos: «hasta que las palomas salgan volando del pantano» (33). En esta trama es destacable la asociación de lo siniestro con las máscaras, de presencia frecuente en la dialéctica de Rojas, en tanto que la transparencia se hace privilegio del aire, de nuevo con las variantes mixtas que intensifican su valor primigenio, en visiones oníricas que tiñen el oxígeno de sangre. Muestra de ello es el poema «El testigo», escrito tras la derrota electoral de Allende en 1964: en sus versos hay un aire sucio y un río de despojos, aullidos de ángeles y soles ensangrentados que acusan implacables a los mercaderes de la patria, siempre sin retórica ni consignas, pero desde un compromiso inquebrantable.

El motivo de las máscaras se hace recurrente en la alianza de la falsía y el artificio, y se convierte en enemigo primero del ser humano y su verdad desnuda. Son las mismas que acusara Octavio Paz porque «dividen al hombre de los hombres, al hombre de sí mismo»[16], y en el caso de Rojas se materializan en la pesadilla de la gran urbe y en los disfraces de la Enemiga, en la prosa de los sofistas «enmascarados y enmascarantes» (203) y en la cosmética que cubre la belleza («Paráfrasis»), pero sobre todo en lo turbio que anega la transparencia primera de los reinos

[12] *Pablo Neruda,* Canto general, *sección XII, Barcelona, Seix Barral, 1978.*

[13] *Jorge Luis Borges, «Heráclito», en* Obra poética, 1923-1977, *Madrid, Alianza Emecé, 1993: 322.*

[14] *Acerca del simbolismo que ronda el concepto de dureza, véase Gaston Bachelard,* La tierra y los ensueños de la voluntad, *México, FCE, 1994.*

[15] *Gonzalo Rojas,* Río Turbio, *Madrid, Hiperión, 1996.*

[16] *Octavio Paz, «Piedra de sol», en* Obra poética (1935-1988), *Barcelona, Seix Barral, 1990: 271.*

perdidos. En sus diálogos con la Historia, el poeta es implacable en la denuncia combativa –siempre desde los márgenes–, para hacerse voz de la conciencia de su tiempo y acusar cada mentira o cada injusticia, como lo testimonian tantos poemas que, sin renunciar a la mirada trascendente ni a la esencia poética, delatan el advenimiento de la ignominia, muy especialmente a partir del golpe militar de 1973 y el consecuente destierro, o «transtierro», en la expresión que hereda Rojas de José Gaos y sus referencias a la diáspora española del 36. El verso se hace entonces conjuro y exorcismo contra los fantasmas de lo inefable –la represión, la tortura, los desaparecidos–, que sólo hablan de muerte, y el paisaje se convierte en correlato objetivo de la patria mutilada o prostituida, con ríos de sangre que surcan escenas de holocausto, donde «llueve plomo y pesadumbre» (220).

Inmediatez y trascendencia construyen así una dialéctica que vertebra la escritura de Rojas, cuya genealogía de la imaginación –como él gusta llamarla–; lo integra en la estirpe romántica y sus derivaciones vanguardistas. Esto no impide su diálogo fecundo con los clásicos; desdeñoso de la fiebre originalista, se declara transido de Quevedo –desde su vena satírica a la metafísica–[17], al tiempo que venera por igual el erotismo celestial de San Juan o el mundano del Arcipreste, o reitera el mensaje calderoniano de labios de Segismundo: «contra vosotros naciendo» (81). Dialoga asimismo con los que considera fundadores de la voz americana: Gabriela Mistral, que también combatió las máscaras, Neruda, genésico y torrencial, Borges, con su rigor obstinado, Rulfo, emisario del silencio, o Huidobro, que cede a Rojas el misterio de su «espejo sin reflejo»[18], y al que éste envía una carta abierta más allá del tiempo, por el correo marítimo del legendario *Winnipeg*[19]. Y tantos otros que alimentan la poesía, ese «artificio/ de hacer y rehacer hasta llegar a tientas al gran palimpsesto de lo Uno» (31), que incluye un lugar de honor para los grandes poetas de la heterodoxia, desde la religiosidad herética y luciferina de Baudelaire, que hizo del arte hechicería y evocación[20], hasta la insurgencia de Breton, cuyos «Secretos del arte mágico del surrealismo» –incluidos en su *Primer Manifiesto*– explican el enigma de «Escrito con L»[21].

[17] *Con él se vincula también la pasión de Rojas por los neologismos, que abren su poesía a poietomancias y esquizotextos, viejóvenes y putidoncellas, extrasoles y arcancielos, y que en el poema «La cicatriz», sátira integrada en la guerrilla literaria, con su inventiva y humor declaran la deuda explícita al «acero quevediano».*

[18] *Parafrasea Rojas en «La viruta» las últimas palabras del poeta creacionista antes de morir: «espejo que no tiene reflejo»* (Materia de testamento, *Madrid, Hiperión, 1988: 20).*

[19] *Gonzalo Rojas,* Carta a Huidobro, *Madrid, Sirena de los Vientos, 1994. Caja con versos e ilustraciones.*

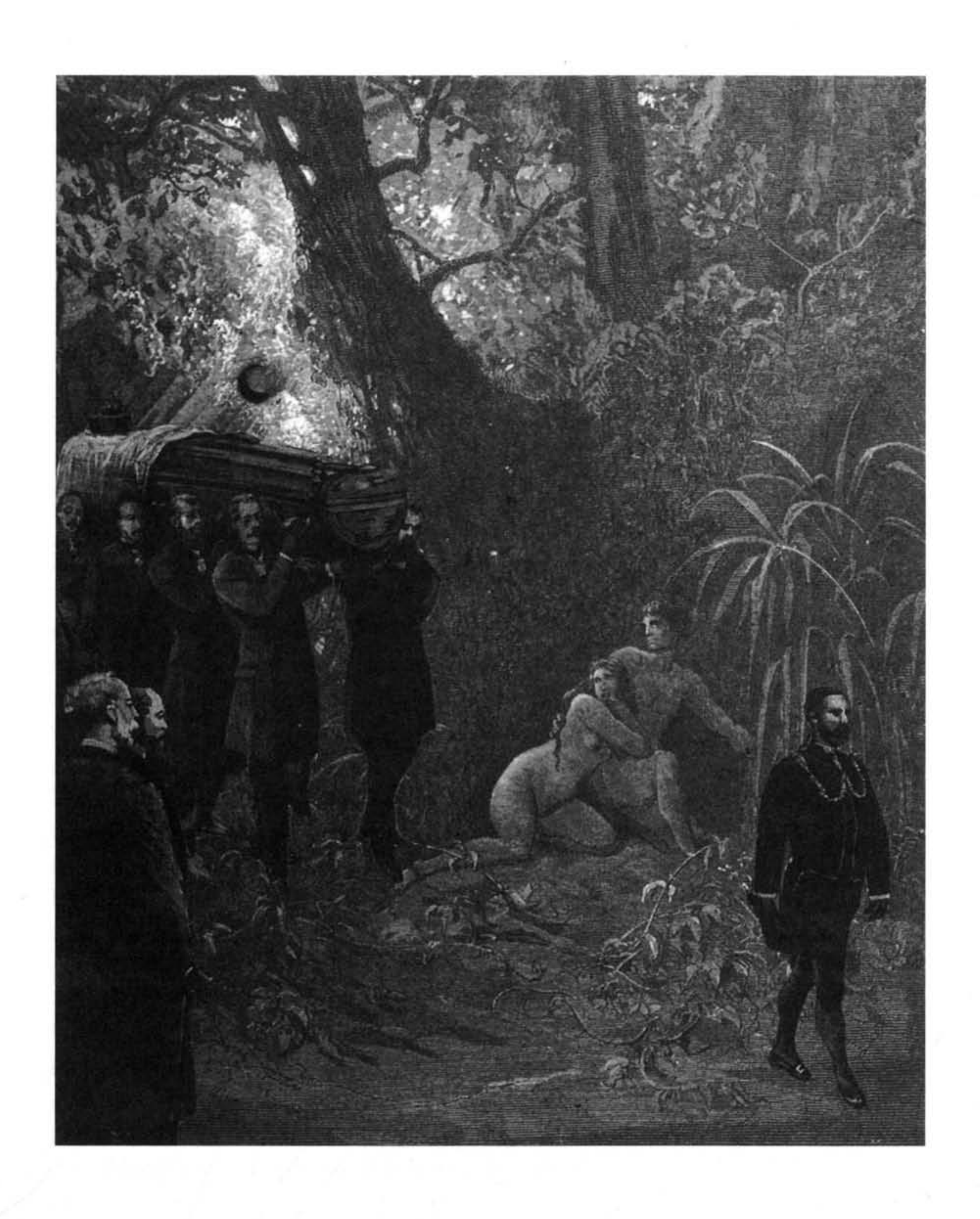
[20] *Véase Charles Baudelaire,* Mi corazón al desnudo, *Madrid, Felmar, 1975.*

[21] *Véase André Breton, «Secretos del arte mágico del surrealismo», en* Manifiestos del surrealismo, *Madrid, Guadarrama, 1974: 49.*

Alineado con ellos, proclama Rojas una guerra abierta a las convenciones que encarcelan el genio poético, y con humor goliardesco satiriza la «baba metafísica» («Los letrados») y los sofismas de los retóricos forenses que hacen autopsia de la poesía («La lepra»). El humor va a ser uno de los catalizadores que enlacen lo trascendente –la videncia es también central para los surrealistas– y la inmediatez, y en la misma línea se resuelve lo mágico y lo fantástico, que vivifica lo inerte («La piedra», «Éxtasis del zapato») o teje fábulas que se debaten entre el onirismo y el absurdo tragicómico («Todos los elegíacos son unos canallas»). En ese reino de la paradoja, la escritura de Gonzalo Rojas se nutre de dicotomías axiales –vanguardia y clasicismo, materia y Logos, torrente y aforismo, afirmación y balbuceo, desafío y quebranto, música y silencio, patrias y exilios– y confirma las palabras de Lezama, compañero en el viaje poético: «De la contradicción de las contradicciones,/ la contradicción de la poesía,/ borra las letras y después respíralas/ al amanecer cuando la luz te borra»[22]. Pero siempre para concluir, desde la llama encendida por Vallejo (38), con una única certeza: «la rosa es todavía».

Selena Millares

[22] *José Lezama Lima,* Poesía, *Madrid, Cátedra, 1992: 343.*



Juan Benet: *Et in Arcadia ego* (1992)

Gonzalo Rojas y la conciencia del tiempo

Hace ya varios años, cuando Gonzalo Rojas aún no había recibido los Premios Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana y Nacional de Literatura[1], el ilustre profesor y crítico literario de la Universidad de Concepción (Chile), don Luis Muñoz, apuntaba algo esencial sobre la contradictoria imagen del hombre sometido al tiempo, en la poesía de nuestro autor: «El tiempo es para todo hombre su enemigo y su verdad; y lo es más para un poeta como Gonzalo, cuya visión de la vida humana es ambivalente»[2]. En efecto, no sólo como rasgo de una escritura que discurre por el irreconciliable cauce antinómico –vida/muerte–, tal percepción del hombre en pugna con su limitada temporalidad, explica el particular proceso a que el poeta somete la composición de sus libros. Como el devenir vital, no hay libro definitivamente concluso para Gonzalo Rojas, porque todo, la vida y su recreación poética, es un continuo hacer(se) y deshacer(se) en el tiempo; pero, también, una permanente fragmentación que el escritor obsesivamente intenta conciliar en la unidad de un ser –o libro– siempre inacabado, cuyo punto final lo pondrá la muerte.

Compartimos, en este sentido, la opinión crítica de Mauricio Ostria de que «la escritura de Gonzalo Rojas se exhibe como un proceso constructivo en continua mudanza y, en consecuencia, como una obra abierta, inacabada, jamás conclusa del todo»[3]. En este afán de permanente transformación, dispersión y reagrupamiento, como observa Gonzalo Sobejano, el poeta «quita, pone, reordena (...), no le importa la cronología de los textos: un poema de 1940 sucede a otro de 1960 y no pasa nada. O pasa algo: pasa que queda probada la actualidad de toda poesía alta; y pasa que, si se mira a las fechas, un poema de ayer resulta vivificado por

[1] *Ambos premios los recibe el poeta el año 1992. El primero, el 5 de junio y, el segundo, el 13 de noviembre de ese mismo año.*

[2] *Muñoz, Luis, «Reencuentro con Gonzalo Rojas», en* Acta Literaria, *número 15, Concepción (Chile), Universidad de Concepción, 1990, pág. 9.*

[3] *Ostria, Mauricio, «Aproximación a la poesía de Gonzalo Rojas», en* Acta Literaria, *número 18, Concepción (Chile), Universidad de Concepción, 1993, pág. 13.*

otro de hoy, y éste por aquél. Savias comunicantes»[4], concluye el mencionado crítico.

Lo significativo de esta particular forma de construcción material del libro, que se nos presenta, según el autor antes citado, como «una autoantología en formación perpetua», es que los poemas agregados al nuevo corpus textual, sin dejar de ser los mismos, se convierten en otros, en el marco de una obra que no reconoce fronteras cronológicas en el decurso siempre abierto de la creación poética. No es de extrañar, por lo tanto, el continuo proceso de autoselección al que Gonzalo Rojas somete su obra, si atendemos a la disposición cíclica de un discurso poético que permanentemente converge sobre sí mismo, impulsado por el afán de conciliar la pluralidad, la fragmentación de la vida y su esencial ambivalencia.

Río turbio (1996)[5], la más reciente obra de Gonzalo Rojas publicada en España, no es ajena a este particular modo de creación poética, sólo que en este libro el enfrentamiento del escritor con su enemigo y su gran verdad, el tiempo, asume la forma de un auténtico ajuste de cuentas. La breve extensión del texto es un indicio externo del afán de síntesis que preside este poemario en el que la idea de la muerte hace aún más imperiosa la necesidad de aunar la dispersión de la vida en su discurrir temporal. Tal actitud discursiva, de registro esencialmente lírico, hace converger en este libro-síntesis, obras tan distantes en el tiempo como pueden ser *Materia de testamento* (1988) y *Contra la muerte* (1964)[6]; confirmando, de paso, la generalizada opinión crítica de que «los libros de Gonzalo Rojas son, en realidad, un solo gran libro (...) que se hace y se transforma, que se dispersa y reagrupa una y otra vez, en continua lucha por lograr una visión unitaria de lo fragmentario, tentativa, a la vez, lograda y frustrada de la realidad»[7].

Dicha tendencia poética que, a primera vista, se pone de manifiesto en la recurrencia textual que caracteriza la obra de Gonzalo Rojas en su conjunto, es particularmente relevante en su último libro, donde el sujeto enfrenta su propia multiplicidad existencial, impulsado siempre por su obsesivo afán de penetrar, a través de la escritura, el enigma de la plural realidad de la vida que se hace y se deshace en el tiempo. Así, la figura del hablante, que se construye y desconstruye en el enunciado poético, es expresión del propio discurrir vital, en su permanente transformación; lo que le da a este breve poemario el carácter de *summa* o compendio memorial, a través del cual el «yo» intenta objetivar su pro-

[4] *Sobejano, Gonzalo, «Gonzalo Rojas: alumbramiento», en Gonzalo Rojas,* Desde mis tres vertientes, *Arauco-Santander, 1984, págs. 16-19.*
[5] *Rojas, Gonzalo,* Río turbio, *Madrid, Ediciones Hiperión, 1996.*
[6] *Libro reeditado, con referencias cronológicas de Jaime Quezada, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1993.*
[7] *Ostria, Mauricio,* ob. cit., *pág. 12.*

pia existencia, irremediablemente fragmentada en las múltiples vidas del poeta.

Desde su propio título, el poemario instaura la ambigüedad como norma discursiva, en tanto expresión de la contradictoria naturaleza humana, regida por la irreconciliable dilogía vida-muerte. La compleja imagen de «río turbio» con la que se identifica, en su autorreferencialidad, el hablante lírico, nos sitúa en el ámbito de radical incertidumbre que caracteriza la visión del poeta, en relación con el tiempo consumido y, fundamentalmente, con el tiempo por-venir. La confusión de las aguas turbias, revueltas en su azaroso discurrir, nos remite a la claridad de su origen; pero, al mismo tiempo, a la oscura incógnita de su destino final.

Pero no es la superficie del turbulento cauce hombre-río lo que importa, en realidad, sino el légamo; el sedimento empozado en su lecho, como los residuos del alma que enturbian las aguas, es lo que se constituye en la auténtica materia de reflexión en este viaje del poeta al interior de sí mismo. Allí, en el fondo incierto del «río turbio» se hunde, una y otra vez, el escalpelo de la escritura indagatoria para desvelar la esencial confusión del «yo» en la pluralidad, nunca reconciliada, de su existir. Convergen así, en este poemario-síntesis, los más diversos aspectos de la realidad existencial del sujeto que, en diálogo consigo mismo, despliega en la escritura la memoria del tiempo vivido; pero, también, su radical inquietud sobre el tiempo venidero.

Tal es la disposición lírica de este poemario, cuya estructura tripartita reproduce, en la ficción literaria, la experiencia indagatoria del sujeto que se enfrenta a la esencial contradicción del ser marcado por la muerte en su devenir temporal. Al final del camino, frente al irreconciliable dualismo humano, se impone la síntesis, el reencuentro del «yo» consigo mismo, metafóricamente expresada por la imagen del «río turbio». Allí, como en la existencia, confluyen las parejas antinómicas, el ser y el no ser, la vida y la muerte, el sonido y el silencio, la claridad y la oscuridad; en definitiva, el sedimento que subyace, convertido en légamo, en el fondo del alma. De esta cantera inagotable el escritor extrae la materia del ensueño creador con el que renace el poeta, transformado en palabra viva, en silencio sonoro, en luminosa oscuridad.

El poemario, dedicado a la amada ausente, pone de relieve, desde su comienzo, la dinámica Eros-Thánatos como principio funcional del universo lírico, que discurre por la vía de las antinomias. El amor, concebido como pasión, está regido por el símbolo del fuego, en su dimensión creativa y destructora; de sus cenizas renacerá el «yo», como del légamo empozado en el fondo de la corriente, para aflorar –turbio– a la superficie. Tal es la experiencia poética que nos participa el autor, en la que se conjugan el afán prometeico de la poesía y el esfuerzo del poeta, transformado en moderno Sísifo, empeñado en un hacer jamás concluso.

El afán prioritario es la recreación del «yo» en el amor, pero también es su inevitable consunción. Así, nos introducimos en el poemario con una dolorida evocación enunciada desde la orfandad del sujeto: «A mi fenicia, esté/ donde esté»[8]. La clave de esta enigmática destinataria y cómplice del poeta, se desvela parcialmente, como una caja china, en un poema también de misterioso nombre –«Qedeshím qedeshóth»–, sobre cuyo significado el autor anota lo siguiente, a pie de página: «en fenicio, cortesana del templo» (p. 47). Efectivamente, el poema todo es un ritual erótico que recrea, en la ficción poética, el instante mismo en que el «yo» renace y se consume en el fuego de la pasión amorosa, seducido por aquella extraña mujer que lo incita a violar el Templo.

Aquí, en este poema, la fusión amorosa es entrada a la plenitud gozosa, pero también ingreso a la muerte. Eros y Thánatos, dualidad encarnada en la incitante pasión de la «fenicia», que evoca la trágica figura de Dido, se convierten en los auténticos actores de la profanación del Templo, espacio donde el amor desafía la transitoriedad humana. Tal es el sentido de otro símbolo, variante del Templo, recurrente también en la poética amatoria de Gonzalo Rojas: el Torreón. De nuevo nos encontramos con un poema, cuyo enigmático nombre –«Torreón del Renegado»– se ve obligado a explicar el escritor, en nota a pie de página: «De lo alto del Nevado de Chillán baja turbulento el Renegado, que lo amarra a la leyenda» (p. 41).

El autor narra el origen legendario del río «Renegado» en el texto en prosa, titulado «Le pondremos Renegado», que precede al citado poema: «Hubo una vez un fraile, en el siglo XVII, que se robó a una hermosa e intentó pasar con ella a la Argentina por esos altos desfiladeros. Dios lo hizo piedra y de su llanto nació el río» (p. 39). Allí, en la ribera de aquel río los amantes construyen su refugio, con la materia de los sueños y la madera noble del país: «El Torreón es de alerce, de mañío y laurel, de castaño y pino fragante. De Amor», concluye el texto. El Templo del encuentro, profanado por los amantes, es ahora Torreón destinado a la permanencia en el amor; pero, también se abrasará en llamas, sometido a la acción del fuego que crea y destruye a la vez. De sus cenizas renacerá el «yo» a la soledad del ensueño creador, para recrear, mediante la palabra poética, la imagen del bien perdido.

En este sentido, la poesía cumple la esencial función de recuperar el tiempo de lo vivido. Poética de la memoria, por tanto, que en su dimensión amatoria registra un particular tono elegíaco. Pero la reactualización del pasado en el amor es, en definitiva, desencuentro o patética constatación de la ausencia, de la soledad. Así, frente al afán del «yo» por recu-

[8] *Rojas, Gonzalo,* ob. cit., *pág. 7.*

perar el espacio de la permanencia en el amor, se impone el tiempo, que le devuelve la imagen apocalíptica de un pasado definitivamente clausurado: «Véolo desde ahora hasta más nunca así al Torreón/ –Chillán de Chile arriba– del Renegado con/ estrellas, medido en tiempo que arde/ y arderá, leña/ fresca, relincho/ de caballos». En medio, Hilda, la hilandera de sueños y compañera del poeta. «... y a Hilda/ honda que soñó este sueño, hiló/ hilandera en el torrente, ató/ eso uno que nos une a todos en el agua/ de los nacidos y por desnacer, curó/ las heridas de lo tumultuoso» (p. 41).

Se ha desvelado el misterio, Hilda, la «fenicia», la artífice del amor en el Templo de Cádiz, donde renace el «yo», es también la tejedora del sueño de la permanencia, simbolizado por el Torreón que los amantes alzan a orillas del Renegado. Hilda es, en definitiva, la Mujer-síntesis, en la que se funden Eros y Thánatos, en la que convergen todas las resurrecciones y muertes del poeta en el amor[9]. La amada es la destinataria ausente, recreada desde el desamparo del poeta, con palabras que se disuelven en llanto, como las lágrimas del Renegado que alimentan la corriente del río. En sus aguas, que bajan torrenciales, se debate el «yo» –turbio–, sometido, en su apasionado discurrir vital, al ser y al no ser, a la Vida y a la Muerte. Frente a la ambivalente condición humana, se alzó la ilusoria permanencia en el amor. Al final, se impone la incertidumbre: «Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra»[10], dice el poeta, evocando el mito del Renegado que desafía a Dios en su afán de superar la transitoriedad humana en el amor.

La evocación de la amada, desde el presente agónico del «yo», se hace patética constatación de la ausencia, en poemas como el titulado «Asma es amor», cuyo epígrafe nos remite, una vez más, a la destinataria privilegiada del poemario: «A Hilda, mi centaura» (p. 32). Esta vez, el dolor acumulado por la pérdida de la amada es, en la ficción poética, aire hacinado que asfixia al sujeto: «me ahogo de tu no aire». La dramática apelación del «yo» a la amada, para que ésta lo libere del peso que oprime su alma, sólo tiene como respuesta el silencio, la constatación de la ausencia: «...ábreme/ alta mía única anclada ahí, no es bueno/ el avión de palo y todo en esas tablas precipicias, adentro/ de las que ya no estás, tu esbeltez/ ya no está, tus grandes/ pies hermosos, tu espinazo/ de yegua de Faraón». Al final, en diálogo íntimo con la amada ausente, el poeta le confiesa, «...es tan difícil/ este resuello, tú/ me entiendes»; para concluir definiendo el amor como agonía, derivada de la experiencia de la muerte: «asma es amor».

[9] *Sobre este particular, véase la trilogía compuesta por los siguientes poemas: «La Cerrazón», «Martes Trece» y «Fascinación», págs. 55-60.*
[10] *«La piedra», pág. 13-14.*

El dualismo Eros y Thánatos, indisolublemente unido al símbolo del Fuego creador y destructor en la poesía amatoria de Gonzalo Rojas, define también la relación del autor con la creación poética. Amor y Poesía encauzan el afán del escritor por penetrar el enigma de la dualidad humana, el misterio de la vida que, en su devenir temporal, se debate entre el ser y el no ser. Una misma actitud define también la búsqueda del sujeto –la pasión–, frente al esencial dualismo del objeto poético que se mueve entre la equilibrada dimensión clásica y la apasionada expresividad romántica. Tal es el sentido de la indagación poética que nos participa el escritor en «*Carmen cárminis*», a través de la siguiente interrogante: «Favor, ¿dónde se fabrican por aquí versos con/ Hélade y lujuria/ para que vibren transparentes?» (p. 18) La respuesta la encontramos en la penetración, en la fusión erótica con el ser deseado, la mujer-poesía, en la que muere y renace el yo. La paloma, en su significación de afrodisíaco amor profano, es el símbolo elegido por el poeta, en «Fascinación», para representar el proceso creativo: «No con semen de eyacular sino con semen de escribir/ le digo a la paloma: –ábrete, paloma y/ se abre; –recíbeme,/ y me recibe, erecto/ y pertinaz; ahí mismo volamos/ inacabables hasta más allá del Génesis...» (p. 59).

En suma, desde la radical incertidumbre de su presente, el escritor convoca, en este libro-síntesis, no sólo el tiempo de lo vivido, sino que se proyecta al tiempo por-vivir, en un auténtico ajuste de cuentas con la ambivalente condición del ser y el sentido del hacer poético. A la cita concurre, en primer lugar, el amor, pero también son convocados los amigos, recreados en la ficción lírica con nombres y apellidos: Jorge Cáceres[11], el poeta compañero en *La Mandrágora*, muerto en 1949, un año antes de que apareciera el primer libro de Gonzalo Rojas, *La miseria del hombre* (1948)[12]. No podían faltar Jorge Teillier y Enrique Lihn («Pacto con Teiller»); tampoco Neruda, Borges, Vallejo, y Huidobro («No haya corrupción»). Con este último poeta el escritor se remonta al siglo XXI, desplazándose al futuro en el eje temporal, para constatar el Génesis de la humanidad, el reencuentro del primer alfabeto de la vida, a pesar de los augurios de poetas como Darío («Carta a Huidobro»). La galería de las evocaciones sigue con Cortázar («De la liviandad»), Baudelaire («Morbo y aura del mal»), Éluard («Nusch pensando en Éluard en 52»), Apollinaire, Picasso («Del cubismo como serpiente») y se remonta, como indagación esencial sobre el sentido del ser y la escritura, a nombres que se pierden en el tiempo: «Dínoslo/ de una vez Teresa de Ávila, Virginia/ Woolf, Emily mía/ Brontë de un páramo/ a otro, Frida mutilada/ que andas volando por ahí, de qué/ escribe uno?» (p. 60).

[11] *«Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres», p. 19.*

[12] *Este libro fue objeto de una excelente reedición crítica, a cargo de Marcelo Coddou, con la colaboración de Marcelo Pellegrini: Valparaíso (Chile), Editorial de la Universidad de Playa Ancha, 1995.*

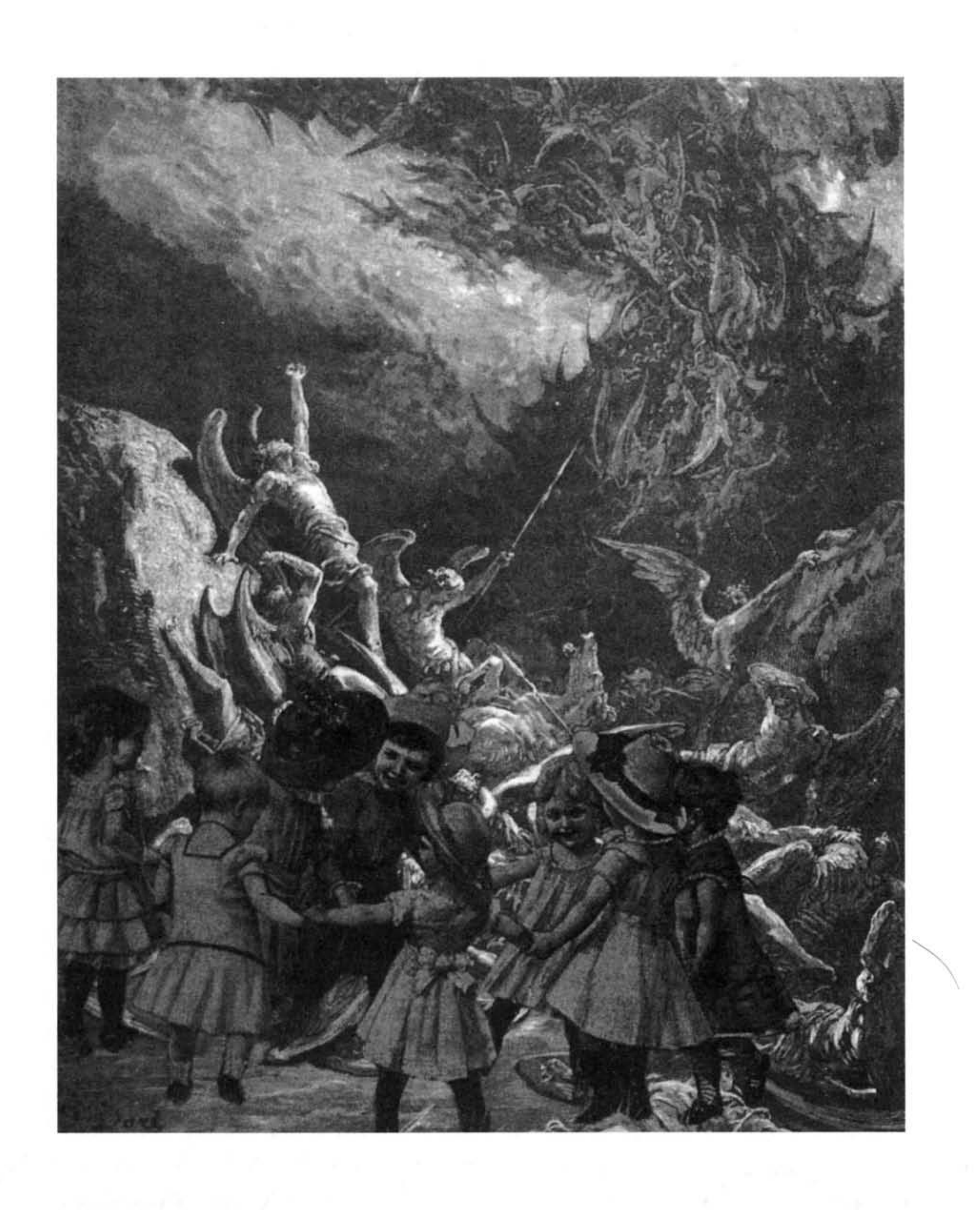
Hechas las cuentas, el balance de la vida, en esta última fase, el poeta se hace acompañar por Quevedo, presencia recurrente en este libro-síntesis; pero también está el desparpajo de Mafalda con la que el «yo», carnavalescamente, llora de risa, ante el sinsentido de la dualidad humana: «el dolor nos hace cínicos», dice en uno de los últimos poemas[13]. El «obstinado», como se autodefine el poeta en su afán por penetrar en el misterio de la ambivalente condición del hombre, es la «piedra» que se deshace en llanto por el bien perdido; es el ser que se hunde en las aguas preformales del Renegado para reaparecer «turbio» y conjugar el verbo de la existencia: «No estás. No estoy. No estamos. Somos, y nada más»[14]. Para llegar finalmente a una conclusión definitiva, frente a la galería de ausencias: «Lo ser es lo sido»[15].

El «yo» que retorna a su origen[16] y, al mismo tiempo, anticipa su propia muerte[17], persiste aún «en la edad de los patriarcas»[18], en su empeño de conciliar, a través de la creación poética y el sueño creador, la dual condición humana. No hay otro camino, porque «de los acorralados es el reino de los cielos»[19], declara el hablante desde su condición de «náufrago». Al final, la despedida, la última imagen del poeta-turbio que, «remando despacito», remonta las aguas de lo preformal –acaso hacia el Nevado de Chillán– para despeñarse, como el Renegado, «de puro desconsuelo»[20], en la incógnita pétrea del ser y el no ser, de «los nacidos y por desnacer», bajo la mirada de los nobles alerces, mudos compañeros del épico enfrentamiento del «yo» con su enemigo y única verdad, el Tiempo y la Muerte:

> En primer lugar no pongan flores encima, pongan aire
> aire fresco, a ver si esa transparencia ayuda al ocioso
> que ya no duerme ahí y sin embargo duerme
> vestido con ese traje que en 3 meses más será pura desnudez,
> puro caballo sin hueso corriendo en ninguna dirección,
> y además no lloren, ¿qué sacan con llorar?,
> ¿con ser qué sacan?, el resurrecto es otra cosa
> y ahí va remando despacito.
>
> «Cuerdas inmóviles»

Osvaldo Rodríguez

[13] *«Pareja acostada en esa cama china largamente remora», pág. 71.*
[14] *«Carta para volvernos a ver», pág. 50.*
[15] *«Sermón del estallido», pág. 26.*
[16] *«Fax con ventolera», pág. 66.*
[17] *«Microfilm del abismo», págs. 62-63.*
[18] *«La Cerrazón», págs. 55-56.*
[19] *«Martes Trece», págs. 57-58.*
[20] *«Le pondremos Renegado», pág. 39.*



Juan Benet: *Así se empieza* (1992)

Breve memoria de Gaspar Cassadó

El 30 de septiembre de este año de 1997 se cumplió el primer centenario de uno de los intérpretes más internacionalmente reconocidos y uno de los músicos de formación más completa que haya dado nuestro país: Gaspar Cassadó Moreu (Barcelona, 30 de septiembre de 1897 - Madrid, 24 de diciembre de 1966). Fue, en primer término, violonchelista de técnica amplia, de medios mecánicos más que sobrados y, sobre todo, de sonido de alto poder expresivo por sí mismo. «Catalán y de familia de músicos –nos dice Federico Sopeña en la entrañable estampa que, escrita no mucho después del fallecimiento del maestro ahora recordado, incluye en el libro *Memorias de músicos* que dedicó a Enrique Franco–, heredó de Casals el sonido largo, flexible, hondo, cantable al máximo». Pero Cassadó no limitó su quehacer, ni mucho menos, a recorrer el mundo –siempre, pero sin descanso, prácticamente, entre las dos guerras europeas– impartiendo con sus conciertos, como solista o en música de cámara, auténticas lecciones de sabiduría interpretativa añadida, tan atenta a la ortodoxia estilística, como, todavía más, rebosante de muy personal elegancia. Cassadó, que había incorporado muy hondamente a su ser tanto las primeras enseñanzas musicales de su padre, compositor, como las específicas de chelo, primero las del maestro Dionisio March en el colegio barcelonés de la Merced y luego las magistrales parisienses del gran Casals, se preocupó asimismo, y como meta no menos querida, de reordenar con meticulosidad sus propias ideas pedagógicas para conformar con su alumnado una auténtica escuela que fuera continuadora del arte del gran Pau, a la par que buceadora en las más inimaginables posibilidades técnicas del violonchelo. Siena, Compostela, Colonia y, naturalmente, Florencia, su casa habitual –verdadero almacén de antigüedades, pero vivida de recibidor a buhardilla–, podrían prestar fehacientes testimonios de su labor de enseñante. Y si queremos concretar más los resultados palpables, ahí están ese racimo de chelistas franceses de primera fila encabezados por Jean Fournier o por André Navarra.

Gaspar Cassadó fue, además, un nada mediocre compositor. Aparte de la *Rapsodia catalana* para orquesta, de 1928, y de un *Concierto para violonchelo* de 1946, pueden recordarse como títulos más relevantes den-

tro de su nada corta producción camarística, el *Cuarteto de cuerda número 1,* en fa mayor, la *Sonata en estilo antiguo español,* para violonchelo y piano, y la *Serenata,* la *Sonata* y los célebres *Requiebros* para la misma formación duística. Dedicó especial atención a las transcripciones en las que llegó a demostrar singular maestría, y fue empecinado promotor también, por vía del encargo, de páginas sobresalientes de otros autores primerísimos. Ahí están para comprobarlo el *Concierto galante* de Joaquín Rodrigo, o la *Rapsodia* y la *Partita* de Ernesto y Cristóbal Halffter, respectivamente.

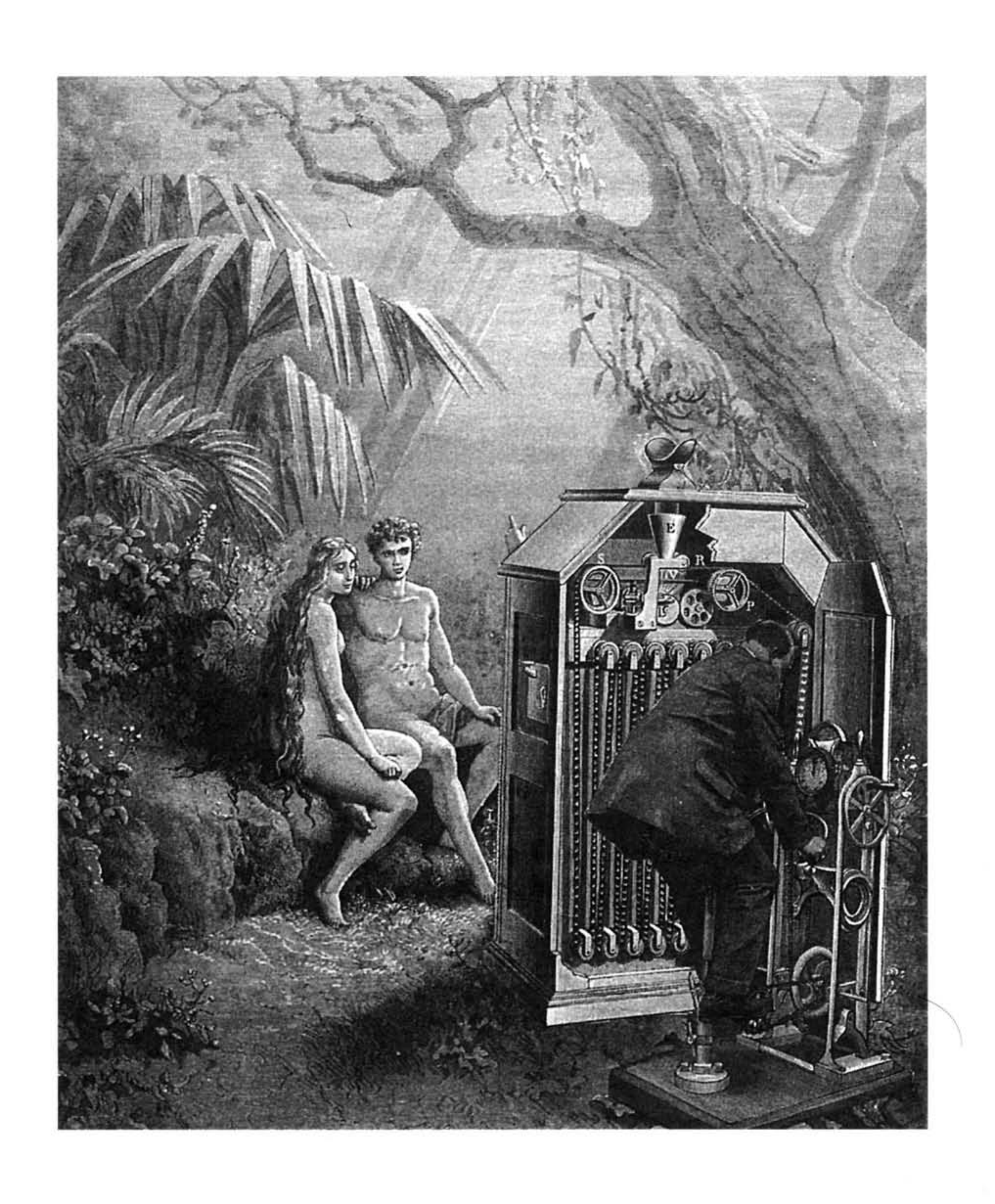
Escribo esta breve rememoración en el animado agosto de la capital cántabra, mientras transcurre la cuadragésima edición de su Festival Internacional de Música y Danza. Y, asiduo asistente a sus manifestaciones desde el arranque mismo, también agosteño, de 1952, no ha dejado de dolerme que, tan artística y afectivamente unido como estuvo el chelista catalán a ésa mi tierra y al propio festival –como, españolista íntegro sin perjuicio de su gran amor por la Barcelona natal, lo estuvo también a muchos otros puntos de nuestra geografía, que tanto le gustaba venir a recorrer desde su residencia florentina– que tan unido como estuvo Cassadó, decía, a Santander y a su Festival, no haya merecido cita ni alusión alguna en esta edición del año de su centenario. En paralelo orden de cosas, permítaseme, antes de terminar, un par de recuerdos personales, relativos a sendos conciertos que, entre los varios que tuve la suerte de escucharle en vivo al maestro, permanecen firmemente instalados en mi memoria, y cuyos programas de mano tengo a la vista. Reza la página de portada del primero de los modestísimos programas de mano a que he aludido: «Sociedad Filarmónica de Santander. Año 10.17 de mayo de 1952. Concierto 165. Gaspar Cassadó, violoncelista. Karl Willy Hammer, pianista. Cine Cervantes. A las 7,30 de la tarde». Casi nada, para los que vimos, si no nacer –eso es cosa de los hogares y de las sensibilidades–, sí afirmar y quintaesenciar nuestra afición musical en locales donde toda nostalgia se alberga, como el *Cinema del Soldado,* luego *Alameda,* el citado *Cervantes* o, para las ocasiones de lujo –¡léase nada menos que la doble presencia de la Filarmónica de Berlín con Hans Knappersbuch!–, el también cine *Coliseum María Lisarda.* Vivaldi, Johann Christian Bach, César Franck, Mendelssohn y Tchaikowsky fueron los autores que Cassadó nos ofreció en ese primer recital que ahora rememoro. Los tríos en re menor, opus 149, de Mendelssohn; en la menor de Ravel y en Si bemol mayor, *Archiduque,* de Beethoven, serían las páginas con las que el chelista catalán, juntamente con Yehudi Menuhin y Louis Kentner –el formidable trío que heredaría el rastro de Casals, Thibaud y Cortot–, nos regalaría a los fieles del Festival Internacional de Santander, en su séptima edición ya, la noche del 15 de agosto de 1958. En la musicalmente histórica Plaza Porticada, por más que el

sucinto programa de mano no recoja no ya nota alguna de las obras seleccionadas, sino ni siquiera el lugar de celebración del concierto. ¿Se me permite aún añadir, en cita que desea subrayar la natural y cercana relación de Cassadó con la vida musical santanderina, que tan famosa agrupación camarística ensayó su concierto en el propio domicilio particular del que durante tantos años fue quien más y mejor se preocupó de que no les faltara oferta musical digna a sus paisanos: Eduardo Casanueva González?

Poco más. Copio, para terminar, el juicio que de la actitud y el talante ideológicos de nuestro músico emitió otro crítico prestigioso, Antonio Fernández-Cid: «Cassadó respondió siempre a cualquier llamada y fue, ante todo y únicamente, un músico español con pasaporte abierto al mundo, que afrontó censuras, sufrió persecuciones, vivió dificultades por esa lealtad que le honraba y que no tuvo jamás tintes políticos, ni filiaciones, sino razones patrióticas».

Murió en Madrid una tarde de Navidad, cuando, muy enfermo ya, se disponía a marchar a Barcelona, «deseando sin duda –como concluye Sopeña su semblanza– morir allá y en ese día».

Leopoldo Hontañón



Juan Benet: *TV en el Edén* (1985)

Carta de Inglaterra

Uno de los acontecimientos más destacados en el ámbito «cultural» (mantengamos, siquiera por inercia, tal adjetivo) de este país ha sido la apertura reciente de la exposición de otoño de la Royal Academy, en la que bajo el título un tanto estentóreo de *Sensación* se ha antologado la obra de la última generación de artistas británicos. Como todo evento que se precie, la exposición de la RA ha venido acompañada de una gran polémica y de una serie de estrategias publicitarias que, bien miradas, no debieran sorprender, si se tiene en cuenta que la mayoría de las obras presentadas pertenecen a la colección privada de Charles Saatchi, de Saatchi & Saatchi, famosa firma de publicidad de cuyas ideas tanto se benefició el partido conservador hasta hace bien poco. El *Zeitgeist* no perdona, y parece casi un mal chiste, de puro obvio, que Saatchi se haya convertido en los últimos quince años en el principal mecenas de una nueva generación cuyos méritos artísticos están aún por ver, pero que ha mostrado una destreza indudable en la promoción y venta de su propia imagen. Tomemos, por ejemplo, el caso de Marcus Harvey y su retrato de Myra Hindley. A la mayoría de nosotros, lógicamente el nombre de Myra Hindley no nos dirá nada; sin embargo esta mujer condenada por unanimidad a cadena perpetua ocupa un lugar principal en la lista de personajes más odiados por la sociedad británica: acusada de haber violado y asesinado entre 1963 y 1965 a tres niños, a los que luego enterró en diversos lugares de los páramos de Yorkshire, sus repetidas peticiones de amnistía o libertad provisional son una herida abierta en el pasado más inmediato. Hasta el día de hoy, Hindley sigue quejándose del excesivo castigo impuesto y ha logrado que su caso siga rodeado de una controversia importante. Así pues, que Marcus Harvey decidiera retratarla hacía esperar importantes tensiones. La propia organización se encargó de avivar el fuego al hacer saber que el cuadro, de considerables dimensiones, había sido realizado utilizando un vaciado en yeso de la mano de un niño, en un intento, quizá, de añadir un toque de sensacionalismo fácil con que entretener a los tabloides. La jugada, por desgracia, tuvo efectos contraproducentes. El 18 de septiembre, día de la inauguración, un hombre era detenido en la sala tras lanzar un chorro de tinta china al retrato. Menos de una hora después, un segundo indivi-

duo completaba el destrozo al arrojar varios huevos que, según aclara *The Guardian* con ese amor al detalle impropio tan propio de los periodistas, habían sido comprados minutos antes en Fortnum & Mason, famosa tienda situada frente a la Academia. La obra de Harvey, no de las peores, y no sólo en virtud de las complejidades técnicas de su realización, ha quedado dañada irreparablemente. Todo esto, claro está, por muchas explicaciones que se le deban al autor y a la compañía de seguros, es en el fondo miel sobre hojuelas para Normal Rosenthal, comisario de la exposición, quien ya se frota las manos con la cifra de visitantes que atrajo *Sensation* en su primer día, nada menos que 2.200, cien más que los venidos a contemplar la reciente antológica de Goya.

Harvey, ya digo, no es ni mucho menos un nombre prescindible. Otros reclaman para sí tal dudoso honor. No en vano el visitante de *Sensation* puede disfrutar, entre otras lindezas, de una de las últimas piezas de Damien Hirst, niño bonito de la crítica y laureado el año pasado con el *Turner Prize,* el más deseado de los premios de arte británicos; en *A Thousand Years* «Un millar de años», que así se llama la obra, un grupo de moscas nacen en una cámara o acuario, pasan a una segunda cámara, donde se alimentan de la cabeza de una vaca, y terminan por morir en un tercer habitáculo a manos (o filos) de una especie de cortadora mecánica. Poco antes, en la sala reservada a los mayores de dieciocho años, uno puede admirar la pequeña tienda de campaña de Tracery Emin, *Eyeryone I Have Ever Slept With* «Todos aquéllos con los que me he acostado», en cuyo forro interno la artista ha cosido los nombres de todas aquellas personas con las que, al parecer o en efecto, se ha acostado. A su lado, la muy reputada Sarah Lucas propone su *Au Naturel,* título que no hará falta traducir: un viejo colchón con un par de naranjas y un cubo representando la forma femenina y un pepino y un par de naranjas (de nuevo) representando la forma masculina. No se puede negar que las referencias sexuales parecen tener un papel preponderante en la imaginación visual de estos jóvenes, al menos en su vertiente más crudamente anatómica: en *Zygotic Acceleration* «Aceleración cigótica» de Jake y Dinos Chapman, nos encontramos con un círculo de niñas desnudas y unidas cual siamesas, algunas de las cuales lucen falos en lugar de narices y anos en lugar de bocas; su único rasgo compartido es que todas, a pesar de su desnudez, llevan zapatillas de deporte.

He nombrado, es cierto, los casos más famosos, famosos no se sabe muy bien si gracias a la publicidad que los rodea y que sus «obras» generan, o porque son representativos de una época o un estado de cosas muy particular. No he mencionado, por ejemplo, a la estimable Rachel Whiteread, cuya obra *Ghost* (fantasma) es un vaciado en yeso del interior de una casa victoriana: obra monumental y, sin embargo, planteada en torno al juego de presencias y ausencias, de vacíos sólidos y huellas

físicas que invitan a la contemplación atenta de la nada. Tampoco he hablado de las fotografías de Richard Billingham, cuyo áspero hiperrealismo las acerca a la crudeza de un Lucien Freud o, incluso, a las deformaciones de Francis Bacon. Pero tanto Whiteread como Billingham son la excepción. Por lo general, las instalaciones y demás parafernalia mecánica o electrónica (cámaras de vídeo, pantallas de televisión, etc.) dominan la exposición y parecen confirmar el destierro al que la pintura en soporte tradicional, e incluso la escultura, han sido condenadas. Toda obra que no se pretenda «conceptual»; es decir, que no se ofrezca como ilustración de una idea o concepto previo, parece condenada al ostracismo o a una muy bien medida indiferencia.

Este estado de cosas, terminado ya mi afán descriptivo, no deja de ser preocupante. Una primera reacción es rastrear su origen en la crasa ignorancia que tienen la mayor parte de estos jóvenes de la tradición que les precede y sustenta, incluso la más inmediata. Es una ignorancia que ni el colegio ni las numerosas escuelas de arte que pueblan este país hacen ningún esfuerzo por remediar. Antes bien, los profesores, que a su vez son artistas de medio pelo, no dejan de hacer hincapié en las consabidas nociones de «originalidad» o «novedad», sin darse cuenta, quizá, de que sin una tradición o un pasado al que referirse o contra el que medirse, es muy difícil, por no decir imposible, que un artista sepa ser novedoso u original a consciencia. Sus improbables frutos sólo vendrán a resultas de dar palos de ciego a un árbol inalcanzable por no visto: lo que no se conoce no puede ser reconocido.

En un breve ensayo tardío que Cernuda dedicó a Browning, el poeta andaluz parece dar en la llaga de este problema: «Creencia dominante en la obra de Browning es la de que el alma es capaz, no tanto de una perfectibilidad que la depure como de una progresión que la enriquezca. El ideal del progreso, caro a los pueblos anglosajones, excluye un ideal nuestro que al de progreso equivale en cierto modo: el ideal de la perfección (...) Sería ocioso insistir en que al progreso, como ideal desinteresado, debemos nuestro avance material, y que a la perfección, como ideal desinteresado, debemos nuestro avance espiritual». Sustitúyase el nombre de Browning por el de uno de estos jóvenes, consígnese por un momento al olvido el abismo de habilidad técnica que los separa, y llegaremos a algo muy parecido a una explicación. En efecto, la educación «artística» de estos jóvenes está basada en la idea de que el arte supone una progresión ininterrumpida, peldaño a peldaño, mejora a mejora. Es una concepción fundamentalmente optimista, de la que no son acaso conscientes pero que sustenta cada una de sus decisiones: el entusiasmo infantil que los guía se aviene bien con la bochornosa ingenuidad de muchos de sus resultados. En su ansia de progreso, estos aprendices de artistas se empapan de la última moda, arrancan directamente de un último

peldaño que subsume y supera a todos los anteriores. Damien Hirst o Sarah Lucas empezaron a producir en el mismo instante en que la palabra «instalación» entró en el vocabulario artístico. De ahí su desprecio a la pintura tradicional: tal desprecio tiene su origen en la convicción de que es «imposible» hacer nada nuevo en pintura; en otras palabras, es un género agotado, no ofrece posibilidades ni de mejora ni de progreso. Y lo mismo se aplica a la escultura, incluso aquella más reciente que ha sabido ampliar el abanico de materiales y tratamientos.

Nada más ajeno al arte, sin embargo, que la idea de progreso. La distancia entre ambos términos se nos antoja tan evidente que sorprende que algunos de nuestros contemporáneos no la hayan advertido: Rafael no invalida a Paolo Ucello, Velázquez no invalida a Rafael, Monet no invalida a Ingres. La vigencia de un artista o un grupo o un estilo no implica necesariamente el exilio de sus precedesores. Es posible hablar de progreso, sí, al repasar técnicas o materiales, del mismo modo que un científico acoge lo ya hecho e intenta que la rueda del conocimiento se desplace un difícil y siempre provisional milímetro. Pero el conocimiento que aporta la tarea artística no ha cambiado desde los tiempos de Giotto o Jorge Manrique. La relevancia de sus logros no ha sufrido (no puede sufrir) merma alguna.

De ahí mi certeza de que un Brotto o un Sicilia hubieran tenido difícil salida en la Inglaterra de los últimos veinte años. De igual modo, veo muy difícil, pese a mi seguimiento *amateur* de la escena artística española, que una Tracey Emin o similar sea tomada en serio en nuestro país. Pese al fuerte imán que representan las modas norteamericanas o simplemente extranjeras, hay resistencias que operan en planos más profundos, entre las que destacaría el mayor conocimiento y aprecio de la tradición y una relación mucho más franca, aparte de duradera, con los usos y frutos de la vanguardia, algo de lo que siempre, aun con altibajos, hemos sabido disfrutar.

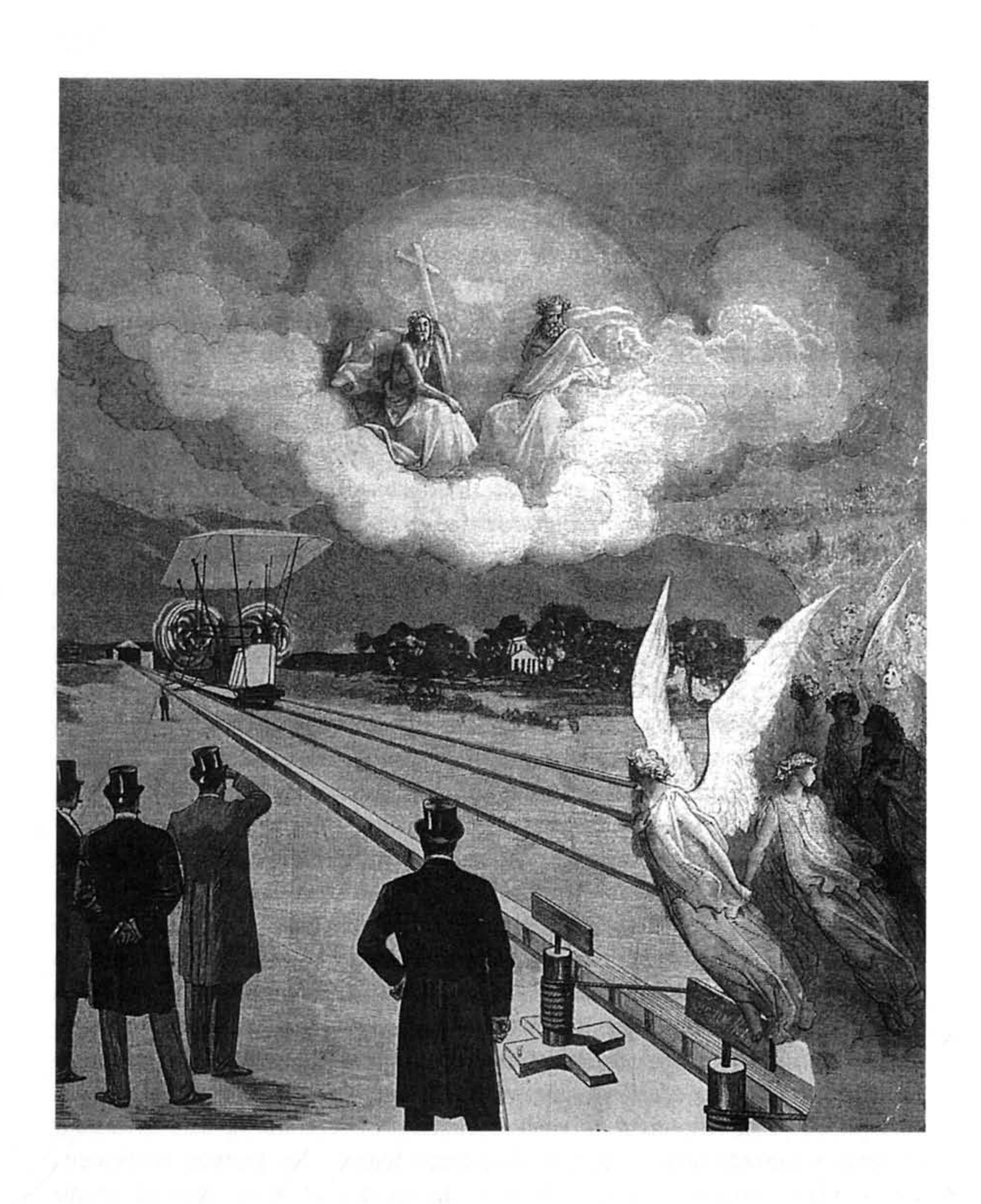
Este relato, claro está, no es tan sencillo como parece: viene asociado a dos o tres argumentos secundarios que lo complican y hacen muy difícil aventurar un desenlace. El primero se refiere al fuerte elemento de especulación financiera a que se halla sometido el mercado del arte en Inglaterra, lo que ha distorsionado la percepción de la obra de arte con resultados que en España todavía estamos por intuir. Un segundo argumento haría referencia a lo que las obras incluidas en *Sensation* nos dicen sobre la peculiar relación de los artistas ingleses con la vanguardia: se diría que, llegados tarde al carro de la experimentación (sorprende que el grupo de Bloomsbury, cultivadores de un impresionismo tardío y amable, fueran vistos en los años veinte como innovadores), han decidido tomar sus riendas con un entusiasmo que roza la parodia. La crudeza y falta de matices del imaginario manejado por gran parte de esta generación última, en especial en lo que toca a las referencias sexuales, acerca su obra al reino del chiste visual propio

de infantes o burdos anuncios publicitarios, y oscurece o banaliza los logros de una vanguardia mucho más hábil en su ejecución y mucho más sabia en su lectura y desarrollo de las posibilidades de la tradición.

El último argumento se refiere, claro está, al escaso o nulo papel que el conocimiento o la habilidad técnicas juegan en la realización de la mayoría de las obras que componen *Sensation.* La distancia entre artista y artesano jamás ha sido tan grande ni tan insalvable. Las llamadas «obras» de Damien Hirst o Tracey Amin escapan, *por fuerza,* a cualquier modalidad de juicio crítico: pueden ser aceptadas o rechazadas *in toto,* pero no valoradas ni juzgadas. Su propia naturaleza lo impide, entre otras cosas porque su *status* no es tanto el de obra artística como el de ilustración visual de una idea o concepto previos. Como receptores o contempladores, no podemos ni tan siquiera iniciar un diálogo: sólo nos queda aceptar o rechazar la idea en cuestión, expresar nuestro acuerdo o nuestro desacuerdo. Los criterios de valor no sirven cuando no sólo es imposible saber si una obra está bien o mal hecha, sino que tampoco importa saberlo. Las ideas no tienen cuerpo: da igual que en la tienda de campaña de la señorita Amin los nombres de sus ex-amantes aparezcan bien o mal cosidos; en tanto que ilustración de una idea, la tienda es un objeto amorfo.

Todo esto supone, no faltaría más, una coda siniestra. La obra del artesano es, en muchos sentidos, ajena a él: puede ser un encargo, ha sido trabajada de acuerdo con normas más o menos aceptadas por el gremio, ha exigido una inversión de tiempo, esfuerzo y experiencia, puede ser juzgada, examinada y corregida. En este último caso, el artesano puede sentirse herido por lo que él considere afrenta a su orgullo profesional, pero en ningún caso el deseo de corrección de la obra implica un comentario a su personalidad. Sin embargo, las ideas son consustanciales al individuo: contestarlas es contestar a quien las hace públicas. Si alguien aparta los ojos o se tapa los oídos mientras otra persona le hace un comentario, será un maleducado. Por otro lado, si alguien insiste en exponer ideas banales u ofensivas abusando de la buena fe de su interlocutor, mal podrá pedir respeto a quien le escucha. No se trata ya de reivindicar el viejo y manido adagio de que las buenas ideas o los buenos sentimientos no suponen por sí solos la bondad de la obra artística, sino de exigir que el contacto con la obra suponga un diálogo y no la confrontación a cara o cruz con la personalidad del artista convertida en icono. En *Sensation* abundan las ideas y las afirmaciones de personalidad pero escasea el trabajo de la imaginación y la materia. Una forma pretendidamente artística que sólo deja espacio para la aceptación o el rechazo, tiene algo de autoritario, por muy sutil o no evidente que sea su código de obediencia.

Jordi Doce



Juan Benet: *Ensayos de la catástrofe* (1984)

BIBLIOTECA

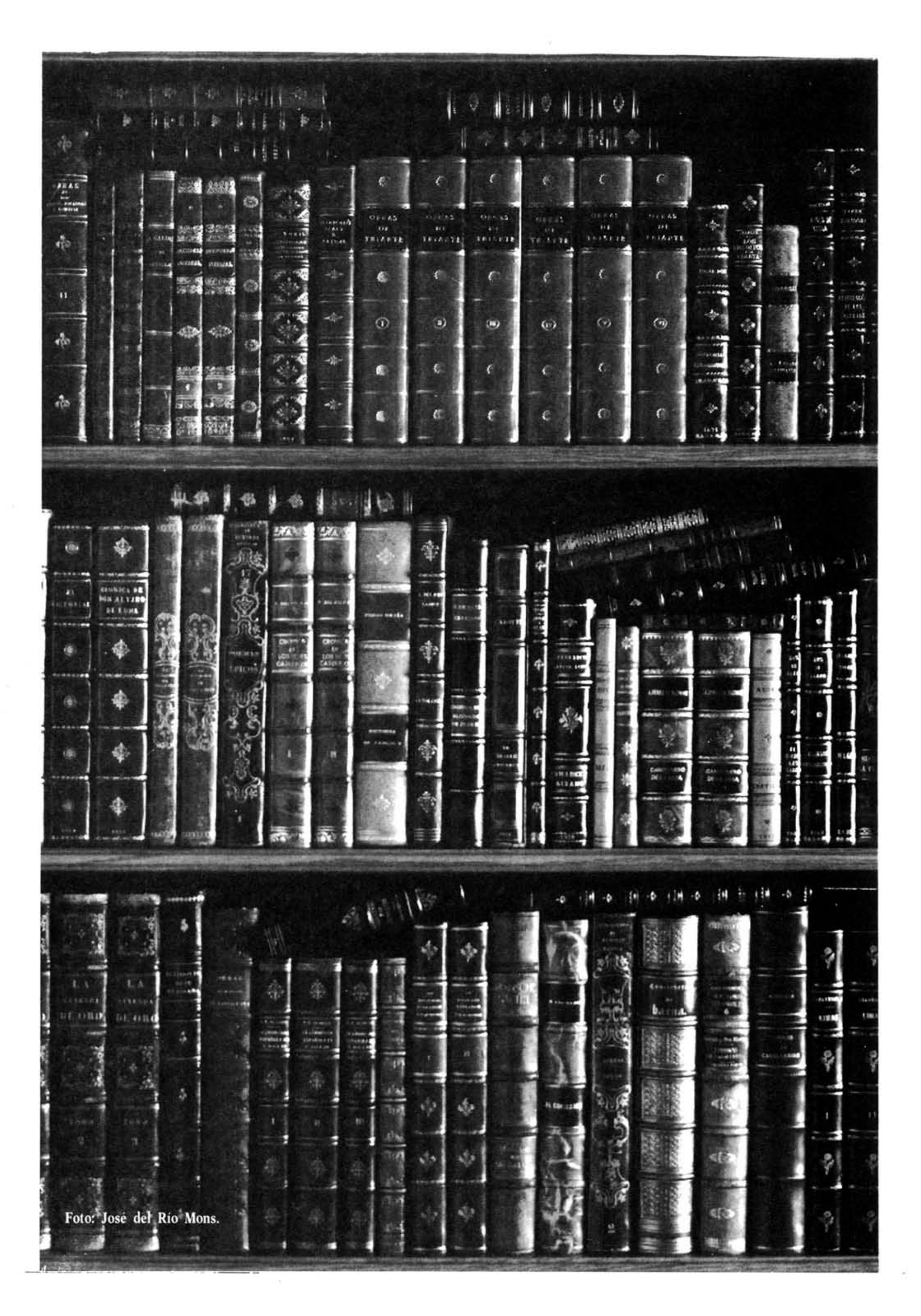


Foto: José del Río Mons.

La guerra civil, memoria y olvido*

La presencia contemporánea de España en la historia universal ha sido de carácter bélico. Así ocurrió en los inicios del XIX con la cruzada antinapoleónica y cuando los ecos románticos, que la francesada con tanta intensidad produjera, comenzaban a extinguirse, una nueva contienda volvió a proyectar a nuestro país en el primer plano de la actualidad mundial, dando lugar a una literatura no tan rica estéticamente como la del conflicto contra Bonaparte, aunque sí tan nutrida y percutiente.

A fines del novecientos otro episodio ha devuelto a España popularidad y halo universales. Cuando desde diversos miradores extranjeros –cancillerías, medios de información, universidades, sindicatos, etcétera–, penetrados de la memoria traumática que los acontecimientos de 1808 y 1936 depositaran en la conciencia colectiva de Occidente, se observaba con indudable morbosidad la salida del largo régimen franquista, los españoles se ganaron a pulso la admiración de todas las gentes de buena voluntad, gozosamente asombradas de la solución dada por nuestro pueblo al siempre difícil tránsito de un poder autoritario a una situación democrática. Si grandes fueron las reservas, mayores serían los aplausos una vez pasada la página de este capítulo decisivo de la historia española, convertido también –de ahí, su resonancia– en coyuntura crucial de un gran número de naciones, pequeñas y grandes, que en este fin de siglo se hallan enfrentadas con el mismo desafío al que los españoles dieron satisfactoria respuesta.

Así, pues, no ofrece nada de sorprendente la caudalosa bibliografía provocada ya por la interpretación y análisis del proceso configurador de la España finisecular. Por la originalidad del enfoque, lo riguroso del planteamiento y lo agudo y matizado de las conclusiones bien puede decirse que la obra de Aguilar Fernández constituirá en adelante una sólida e indispensable referencia.

Como estudia la autora con tino y documentación, el recuerdo, ya que hablar del fantasma de la guerra civil sería excesivo a todas luces, gravitó con fuerza sobre la transición hasta erigirse en uno de los principales elementos movilizadores de su actividad junto al ideal de libertad y democracia. Muy discutiblemente, la autora amengua la trascendencia de este último en beneficio de un alicorto pancismo de la sociedad hispana, en buena parte de raíz franquista. La propaganda de la dictadura al enfatizar los logros de la paz civil y del desarrollismo y demonizar al

* *Pilar Aguilar Fernández,* Memoria y olvido de la guerra civil, *Madrid, Alianza, 1996, 435 págs.*

régimen republicano que condujo a la contienda fratricida, daría lugar a tal estado de ánimo. Sin disentir nuclearmente de una de las más importantes tesis de la obra, cabe, empero, discrepar parcialmente de su valoración.

Desmovilizada la opinión pública e, incluso, anestesiada durante largos años, su cultura política era muy escasa, pero nucleada en torno a un elemento en el que cabía depositar toda suerte de esperanzas de afrontar sin pánico el desafío de la transición. Cualquier senda que implicase un remoto peligro de agrietar la convivencia nacional no aquistaría ningún apoyo de capas o instituciones esenciales de la sociedad española. El nefasto recuerdo de la guerra civil era la principal señal de identidad de las generaciones sobre las que recaerían las mayores responsabilidades del tránsito hacia la completa instauración de la democracia, al propio tiempo que un punto de conciencia básico con el pacifismo visceral de los sectores juveniles. Superada, por asimilación, la guerra civil en el sector más numeroso de la población, la inmensa tragedia seguía emitiendo el aleccionador mensaje de las consecuencias acarreadas por el fanatismo y la intransigencia así como por la irresponsabilidad de algunos de los líderes políticos y sociales de los años treinta. Nada –insistiremos– que ni remotamente pudiera traer al recuerdo la coyuntura de aquellas fechas obtendría el beneficio de una comunidad pautada ya por normas y moldes de vida muy similares a los de las colectividades más desarrolladas de Occidente. Cualquier postura o movimiento que no partiera de la idea-clave del diálogo y la moderación serían inmediatamente abandonado por los elementos mayoritarios del cuerpo social.

La crítica de algunas posiciones de la obra glosada no invalida, naturalmente, el valor de sus hipótesis y lo plausible de algunas de sus conclusiones. Estas alcanzan tras recorrer un territorio historiográficamente muy abrupto. El terreno de la memoria individual y colectiva es de muy ardua roturación, pese a acampar en él con frecuencia tribus de gentes intonsas y hasta salvajes... Su invasión por el didactismo y la historia ciceroniana en su más deturpada acepción, cubre de ordinario la memoria y sus lugares. El podador –la podadora, en este caso– de su yedra presta siempre un meritorio servicio al avance de Clío.

J.M. Cuenca Toribio

Las tres Sylvias

Una compartible impresión produce la lectura de los diarios de Sylvia Plath (edición expurgada de Frances Mac Cullough, con el ase-

soramiento de Ted Hughes, traducción de José Luis López Muñoz, Alianza, Madrid, 1996), la impresión de estar ante un texto de admirable lucidez producto de una mujer alcanzada por la psicosis suicida, continuamente llevada de una consulta psiquiátrica a un hospital, como si la que dice y la que es dicha pertenecieran a mundos estancos, radicalmente distintos. Esta disociación tan bien articulada en la escritura desde la más inexperta juventud sugiere, desde luego, un conflicto de identidad. Sylvia, atea, se pregunta: «Dios del cielo ¿quién soy yo?». La mera historia humana carece de realidad suficiente para que, en ausencia de Dios –en esto conviene recordar siempre a Dostoievski– podamos decir cabalmente quiénes somos. Errante de oficio en oficio (camarera, cosechadora, periodista, profesora) y de casa en casa, en un inquieto provisoriato, dudando si está viva o muerta, si es una persona o un fantasma (un cuerpo real o una apariencia incorpórea de cuerpo), la vacilación radical que la conforma es si se puede escribir, ser inteligente y mujer, todo a la vez.

Creo poder distinguir tres Sylvias y hasta hallar un indicio gramatical de esta trinidad. En el diario, a menudo, el yo que escribe se dirige al tú que escucha. La tercera identidad es silenciosa: Sylvia como suicida, como silencio irreparable. Quizá convenga empezar por ésta, ya que el silencio es el gran conformador de la palabra y, a la vez, el episodio que la precede. Callar es dar paso y dar forma al decir.

Precozmente (el primer proyecto se da a sus veinte años) Sylvia se advierte suicida: «Deseo las cosas que acabarán por destruirme». A veces se alienta comparándose con mujeres ilustres que se dieron muerte, como Virginia Woolf y Sara Teasdale. Lo cierto es que Sylvia imagina dos seducciones en el suicidio: volver al claustro materno y borrar la identidad individual (con lo que también se borra la figura de la madre), y castigarse por la muerte del padre. Otto Plath, casado con una mujer mucho menor que él, Aurelia, murió cuando Sylvia tenía ocho años, y la intriga de esta muerte concentra la historia triple de la hija. En ciertos momentos, la niña imagina que el padre la desprecia tanto que decide abandonarla, muriendo. La depresión y la persistente melancolía preparan a la suicida, que carga con una culpa lejana e ilevantable. Alternativamente, Sylvia es eufórica, sale de la depresión a la manía y así es como, separada de su marido en el otoño de 1962, escribe los poemas de *Ariel,* que considera su mejor obra, tiene una gran expectativa de éxito y se suicida el 11 de febrero siguiente.

Una segunda Sylvia es la que intenta hacer una vida de Señora de Tal, mujer casera, devota del marido y los niños, obediente a peluqueros y modistas, entusiasta de la fregona y excelente cocinera. Un ser arraigado en la vida, en suma,

entendida la vida como continuidad de la especie.

Esta mujer busca en el marido, el poeta Ted Hughes (que, dicho sea de paso, ha limado provisoriamente las asperezas del texto) al sustituto armonioso del padre, alguien que la cuide y la domine, con quien vivir hasta la vejez y morir juntos. Esta Sylvia no se imagina viviendo sin Ted, como el niño sin el padre (de hecho, es lo que el suicidio habrá de cumplir) y se inclina hacia él tanto por un anhelo compulsivo de perfección, inducido por su madre en nombre del padre muerto, como por la desesperante sensación de no poder alcanzar la altura paterna (de nuevo: como el niño ante el insuperable papá).

Desde luego, la relación con la figura paterna nunca es armoniosa, pues parte de una desigualdad de base y tiene un componente de choque: la dureza de la ley, la dureza por antonomasia. Sylvia compite con Ted por la fama literaria, siempre mayor en él, alterna sentimientos de perfecta felicidad con discordias y fantasías de asesinato. Tal vez la clave esté en esa estupenda escena del primer encuentro, que culmina cuando Sylvia muerde una mejilla de Ted y lo deja sangrando. Comprende que es «el hombre de su vida» y no quiere verlo nunca más. A los pocos meses habrán de casarse.

La tercera Sylvia es la escritora, el pequeño dios que surge en la escritura que firma Sylvia Plath. Esta Sylvia puede contra todas las determinaciones: es hembra y macho, autoengendradora y autoconceptora, capaz de hacer del instante un monumento inmortal, creadora de monstruos, insurgente contra una madre que desprecia el pobre oficio literario, compensadora de su autodesprecio: si no me quieres, viene a decir al Otro, quiere al menos lo que hago, quiéreme en eso.

Con todo, tampoco la escritura es la conciliación universal. Sylvia tuvo con ella una relación simbiótica, como la mantenida con la madre y el marido: no podía vivir con ni sin la tarea de escribir, pero mientras pudiera escribir, mientras pudiera contar su propia historia, alejaría la amenaza del suicidio, la pérfida plenitud de la muerte. Su ideal era la prosa, la gran novela autobiográfica total, y la poesía era un sustituto inhábil de aquella utopía: meter la vida en un libro. Escribir es una suerte de felicidad, pero tan bella como dolorosa, pues empieza cuando el escritor se arranca un trozo de vida. La escritura no es el modelo definitivo de identificación ni la garantía contra la muerte, como el niño piensa del padre. También el padre es mortal, también tiene un modelo de identificación en otro padre que, etc. Contra el vértigo de las identidades, Sylvia construye una *campana de cristal,* según titula a su novela: un refugio frágil donde se expone a la vista de todos y puede ver el mundo desde el interior de una burbuja.

El diario examina, con suma lucidez, el ovillo de la personalidad

sexual de Sylvia. No su perfil fisiológico, sino su imaginario sexual. Quizá la muerte temprana del padre la conduce a revivirlo e incorporarlo, viendo en su hermano Warren la imagen del amor perfecto: un varón con el apellido paterno, del cual la separa el tabú.

En efecto, Sylvia teme ser violada como si fuera un varón y vive su femineidad como la tragedia de no tener genitales masculinos. Admira el cuerpo de las mujeres bellas, aunque no manifiesta ninguna complacencia lesbiana. Más bien, en el juego sexual, se siente como un hombre que está con otro. El horror a la maternidad (compensado con el horror simétrico a la esterilidad, que puede alejar al marido por la falta de hijos) y la visión de Ted como su contrapartida masculina (eres yo, no eres mi otro, eres parte de mí) se compadecen con su falta de identificación respecto al colectivo de las mujeres, con quienes compite por los varones.

La resurrección del padre ensucia su imagen del sexo (el padre es sagrado y, como tal, intocable e inmundo) y tiñe la cópula con un matiz de necesario fracaso. La verdadera unión es de las almas, que carecen de sexo, y en el encuentro de los cuerpos las almas no intervienen. Sólo un ángel podría aspirar a la unión auténtica.

Quizás en este trasfondo haya una cuarta Sylvia, la que firmaba en las revistas para mujeres con el pseudónimo varonil de Sylvan Hughes, una suerte de hermano apócrifo de Ted Hughes y retrato fantástico de Warren Plath. Entre la tiniebla de la psicosis, Sylvia nos dice, una vez más, con luminosa precisión, que somos esa imagen que nos hacemos de nosotros mismos y que intentamos sea compartida por los otros. Sólo coincidimos plenamente, cuerpo y fantasma, en el silencio de la muerte. La vida es palabra y, para algunos, palabra escrita. Sylvia Plath nos la sigue dirigiendo.

B.M.

Los apremios de un premio

Muchos pensamos que el triunfo de Javier Marías en 1995 abriría una nueva etapa de inspirados aciertos en la accidentada trayectoria del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Al otorgarle el galardón a *Mañana en la batalla piensa en mí,* los miembros del jurado reconocían los méritos de una obra que, aunque pudiera suscitar diversas apreciaciones, sustentaba cierta idea de la novelística como aventura y descubrimiento, como arte y riesgo de escribir. Además, el veredicto premiaba la creatividad y el dinamis-

mo de la más reciente narrativa española, y rompía así un largo silencio –un largo recelo– reanudando el diálogo entre las dos orillas literarias de nuestra lengua. Parecía que, tras varias atribuciones dudosas o erráticas, después de haber sido el primero en distinguir a los autores del *boom,* el Premio Rómulo Gallegos volvía a encontrarse consigo mismo y reasumía las pautas de generosidad, exigencia y agudeza crítica que signaron su época de oro.

Por desgracia, la ilusión duró poco. Como muchos venezolanos, no puedo menos que lamentar la precipitada, discutible e inelegante decisión que, por cuatro votos que en realidad fueron tres (Javier Marías no estuvo presente en las deliberaciones y, al parecer, votó por teléfono), recompensó este año a *Mal de amores* de Ángeles Mastretta. Y es que resulta sencillamente incomprensible que un certamen como el Rómulo Gallegos acabe coronando a un *best-seller* que, en sus mejores momentos, es una mala película mexicana y, en sus peores, la simple transcripción de una almibarada telenovela. La prensa repite que se trata de un reconocimiento a la literatura femenina y la verdad es que habría que celebrarlo si así fuera. Nadie ha de juzgar impertinente que el premio que lleva el nombre del autor de *Doña Bárbara* se entregue a alguna de nuestras mejores novelistas. Pero me temo que, en el caso de *Mal de amores* y de Ángeles Mastretta, se trata menos de una victoria de la literatura femenina que de una derrota de la crítica, neutralizada una vez más por la lógica del mercado que la obliga con tanta frecuencia a inclinar la cerviz y la fuerza a admitir que un buen producto *es* una buena obra. Algún ingenuo me dirá que también la novela de Marías, como varias de las premiadas en este concurso, ha sido un éxito de librería. La diferencia cualitativa, sin embargo, salta a la vista y el que no quiera verla puede incorporar a su vocabulario dos términos de la jerga editorial. Así, *Mañana en la batalla piensa en mí* es lo que se conoce, en ese lenguaje, como una «superventa», es decir, una novela de autor que, sin renunciar a una voluntad de innovación estética, alcanza de un modo imprevisible un alto nivel de circulación. Por el contrario, *Mal de amores* representa más bien un *«best-seller* de género», una obra que, siguiendo las reglas de la mercadotecnia editorial, ha sido concebida y ejecutada con vistas a explotar un provechoso filón. De ahí que no sea difícil describir sus características: es un producto que se destina a un público mayoritario (¿quién ignora hoy que las lectoras son más numerosas que los lectores?), tiene un modelo ya reconocido *(La casa de los espíritus, Como agua para chocolate,* etc., etc.), introduce algunas variantes temáticas (por ejemplo, recetas de yerbero en lugar de recetas de cocina), se elabora en un estilo llano y simplificado (muy «visual», dicen los manua-

les), y respeta las normas del realismo folletinesco decimonónico (mucha narración, mucho diálogo y pocas descripciones). Añádase una simpática escritora identificada con una buena causa y prepárese una exhaustiva campaña de lanzamiento en los medios de comunicación. *Tout le reste,* claro está, *n'est que littérature.*

Sí, a todas luces, la literatura es el ingrediente que brilla por su ausencia en este producto repetitivo y serial galardonado con el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Tantos esfuerzos y tantas expectativas para acabar recompensando a un melodrama histórico-amoroso que le habría arrugado el ceño al viejo maestro y habría cansado hasta al propio Manuel Puig. Pero de nada sirve darse golpes de pecho ni deplorar una y otra vez la recaída. Tonto es además el que piense que la república de las letras no ha sido desde siempre un espacio de altos –y bajos– intereses económicos. Lo que habría que hacer más bien es preguntarse cómo se ha llegado a semejante desatino y por qué el Rómulo Gallegos se ha vuelto tan impredecible e inconsecuente. Por supuesto, la responsabilidad primera corresponde a los miembros del jurado y a aquéllos que los eligen. Los organizadores no parecen haber previsto ningún mecanismo que comprometa intelectualmente con su decisión a los críticos invitados, tal y como sucede en otros certámenes internacionales donde no sólo se les pide un dictamen abundantemente motivado sino que se les exige también que, en el acto de entrega, diserten pública e individualmente sobre la obra laureada y sobre los vínculos que la unen a la institución del premio. Confieso que me divierte imaginarme a los autores del último fallo buscando afanosamente puentes entre la romántica Emilia Sauri y la implacable doña Bárbara, o entre el galán Daniel y, digamos, el Sute Cúpira. El ejercicio se les hará sin duda aún más complicado cuando comprueben que la principal lectura de la obra de Gallegos que puede hacerse con *Mal de amores* pone de relieve uno de los aspectos más cuestionables de la novelística galleguiana: el púdico sentimentalismo de sus historias de amor. En su descargo debemos reconocer que nombrar a un tribunal de sólo cinco miembros, que a veces son cuatro y a menudo no son especialistas de novela contemporánea por muy buenos escritores que sean, hace humanamente imposible que se pueda analizar con el debido sosiego siquiera una cuarta parte del total de las obras concursantes.

Ciertamente, no todo es culpa de los jurados ni de aquéllos que los proponen. Más allá o más acá de estas dos instancias, las dificultades por la que atraviesa el premio traducen, a mi ver, un problema de fondo mucho más delicado: la ausencia de un criterio relativamente claro que le imponga un sentido y un límite a cada decisión. En efecto, no es un secreto que el Premio

Cervantes, por ejemplo, consagra una trayectoria y una obra prácticamente consumada. Es el galardón que fija el canon de nuestros clásicos contemporáneos. Por su parte, el Premio Juan Rulfo de Guadalajara ha llevado adelante una política de rescate de algunas figuras injustamente olvidadas y ha ido llenando varias lagunas del canon cervantino con bastante acierto. Es evidente que el Rómulo Gallegos, como premio bienal de novela, limitado por su género y sus plazos, no tiene la misma libertad ni un marco tan amplio; pero no es menos cierto que tampoco ha sabido ofrecernos una lectura coherente de la novelística latinoamericana posterior al *boom.* Y es que, después de su momento de mayor brillo, entre los años sesenta y setenta, cuando fue el vivo reflejo de la hegemonía del movimiento, el certamen parece perder continuidad y consistencia, pues ni sigue en la misma línea de rigor ni es capaz de formular un nuevo credo estético. Entre el lanzamiento internacional de Fernando del Paso, el homenaje a Uslar Pietri o la resurrección de Mejía Vallejo y de Mempo Giardinelli, resulta francamente imposible elucidar el criterio que, en los ochenta y los noventa, debía regir la atribución de los laureles. Lo único obvio es que el Rómulo Gallegos, que fue el premio del *boom,* no lo será del *post-boom.* La lista que comienza con Vargas Llosa, García Márquez y Fuentes no se completa, por ejemplo, con Puig, Sarduy, Arenas, Elttit o Pitol. Es verdad que los organizadores son sensibles a las críticas contra el creciente despiste de los fallos, pero, en vez de tratar de componer tribunales más idóneos e informados, susceptibles de comprender en su devenir la evolución de la novelística latinoamericana, reaccionan con una auténtica *fuite en avant.* Desafortunadamente, ni la atribución de la responsabilidad del concurso a la Fundación Celarg ni el cambio de la periodicidad, que pasa de cinco a dos años en 1986, ni los sucesivos ajustes de la recompensa traen más luces a unos veredictos que se hacen inconstantes, diversos y aleatorios. La falta de un perfil propio que encauce las discusiones de los jurados e informe sus decisiones, más allá del principio de la mejor novela, se va convirtiendo así en la invisible flaqueza que mina la coherencia del premio y explica, en buena media, su situación actual. No es otro el fundamento de esa carta blanca que suelen arrogarse ciertos críticos en Caracas y que tiende a transformar al Rómulo Gallegos en una caja de sorpresas, a veces buenas, como la de Marías, y a veces malas, como la de Mastretta.

Dudo que un nuevo cambio de periodicidad o un nuevo aumento de la recompensa pueda resolver hoy los apremios de nuestro premio. Quizás el único aspecto positivo del triunfo de *Mal de amores* es que nos obliga a reflexionar sobre lo que muchos no queremos que el certamen siga siendo: a sa-

ber, una costosa operación de prestigio de la que sacan escaso provecho sus dadivosos promotores. Si de verdad se quiere detener esta infecunda deriva, será menester, pues, repensar la fórmula del Rómulo Gallegos, considerar cuál es el real aporte que representa para la literatura hispanoamericana y, por supuesto, cuidar con sumo esmero la composición del jurado. Tal vez a alguno haya que recordarle, en su momento, que en Venezuela, como en Brasil, en Colombia o en España, los premios literarios no sólo se otorgan, se entregan o se dan. También se merecen y, sobre todo, *se disciernen.*

Gustavo Guerrero

América en los libros

La ciudad de Is. Ensayos y notas de juventud, docencia y política educativa, *Daniel Arango. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 603 págs.*

Arango fue Ministro de Educación de Colombia en los años 60. La combinación de político y hombre de letras no carece de antecedentes en Hispanoamérica, al contrario: desde Sarmiento y Mitre llega al menos hasta Gallegos. La presente recopilación de escritos de Arango ostenta un predominio total de los temas literarios (y algo de arte en general y artes varias, como el cine y la zarzuela).

Entre esos temas predominan lo español y lo hispanoamericano, aunque no falten algunas incursiones en campos ajenos (Joyce, Claudel, Hesse, Stefan Zweig). Además de las notas de ocasión, publicadas o inéditas (generalmente intrascendentes), hay algunos estudios más o menos detallados entre los que cuentan «José Asunción Silva y el modernismo», «Porfirio Barba-Jacob» y «La noche como creación romántica», amén de un breve tratado sobre la «tragedia griega» de más de 80 páginas.

En general puede decirse que sobran artículos y sobran palabras; estas publicaciones pueden haber tenido sentido en su momento, si acaso, pero actualmente no son más que un testimonio de una época en que la crítica literaria adolecía de impresionismo, e incluso parecía de buen tono sobreabundar en retórica y acentuar el sentimiento del crítico, el cual, para colmo, disfrutaba a menudo tratando de hacer literatura él mismo... sin lograrlo necesariamente. Puede ser que los tres discursos pronunciados como Ministro de Educación tengan valor de documento, pero, al igual que el resto, con toda seguridad ese valor es exclusivamente regional.

Ensayos 1993-1994, *Santafé de Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1995, 237 págs.*

El Instituto de Investigaciones Estéticas, fundado en 1979, publica aquí los resultados de su última época de investigaciones. La obra parece ser el inicio de una publicación periódicas, puesto que en página 9 figura el dato «Año I - N.º 1 - 1995»; en tal caso, sin embargo, el título debería limitarse a la palabra *Ensayos,* sin aditamentos cronológicos.

Confiando en que las publicaciones posteriores eliminen esta ligera incongruencia, me limito aquí a mencionar algunos de los artículos contenidos en este número. «En torno a la materialidad de la imagen: representación, presentación, simulación», de Amparo Vega A., es una crítica del concepto de imagen como representación según Cassirer, con recursos a los *Simulacres et simulations* de Jean Baudrillard.

«Modernismo e imagen: hacia una comprensión unificada del movimiento moderno», de Ángel Medina, sostiene que la aparente divergencia de tendencias dentro del modernismo se puede explicar como un «cambio de énfasis en los varios [...] niveles estructurales de la imagen" (43), a saber, imagen simbolista, imagen plástica, imagen contemplativa e imagen visionaria.

En «Tradición, sistematización y belleza en los *Diez libros de la arquitectura* de Vitruvio», Beatriz García Moreno demuestra que, si bien la obra de Vitruvio ha sido criticada muchas veces por su falta de sistematización, es posible hallar una sistematización importante de sus conceptos fundamentales.

«La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII, 1783-1816», de Marta Fajardo de Rueda, es un trabajo sumamente informativo y bien documentado sobre el aspecto artístico de esa importante expedición dirigida por José Celestino Mutis.

Ivonne Pini, en «Propuestas multiculturales en la plástica cubana de los 80», estudia cinco artistas cubanos (Ana Mendieta, Juan F. Elso, José Bedia, Marta M. Pérez y Ricardo Rodríguez Brey), la mayoría de los cuales actualmente vive fuera de Cuba.

En sus «Anotaciones a la saga del romancero religioso en Colombia», Susana Friedmann aborda musicológicamente la tradición oral de Barbacoas, Nariño, una población negra situada en las tierras bajas del Pacífico colombiano; lo curioso de esta tradición es la presencia de romances en ella, género originariamente ajeno a la población negra de dicha zona.

Importante remate es la trascripción de un documento hasta ahora inédito: la «Instrucción general para los gremios», emanada en 1777 en Bogotá para regular el trabajo artesanal. Como la finalidad del Instituto de Investigaciones Estéticas es el estudio no sólo de teorías

sino también de la historia de las disciplinas artísticas, podemos contar con que continuará esta elogiable labor de rescate.

Mapa arqueológico argentino, *Dick Edgar Ibarra Grasso, S.L. (Buenos Aires): Prod. Miguel Doura, s.d., 1997.*

Una obra como ésta estaba haciendo falta en la enseñanza. El autor (nacido en 1914 en Concordia, provincia de Entre Ríos) divide el pasado arqueológico de Argentina en cuatro épocas: culturas paleolíticas y mesolíticas precerámicas (70000 - 3200 a.C.); primeros agricultores con cerámicas y sus derivaciones (3200 a.C. - 0 en el N.O.); altas culturas con cerámica pintada y bronce (desde algunos siglos a.C. hasta el 900 d.C.); finalmente, desde el 900 en adelante (concluye con la invasión de los araucanos en el siglo XVII).

De cada uno de estos períodos se indica, a todo color, la distribución geográfica de los principales hallazgos, con sus respectivos etnónimos y culturónimos, y de cada cultura se reproducen piezas arqueológicas en la mayor cantidad permitida por el espacio disponible sin tener que reducir demasiado las figuras. En mayor tamaño se reproducen en el centro algunas piezas de excepcional belleza, todas ellas del sumamente fructífero N.O. argentino. Sobre cada época y cada cultura se ponen también unas líneas explicativas, donde se insiste en la proveniencia e influencias sufridas.

En la primera época arqueológica es de notar la elevada fecha que el autor supone al primer poblamiento del país, a pesar de que adjudica una antigüedad de aproximadamente 40000 años a la más antigua de las culturas allí incluidas (Elmoradense, Salta); es evidente que la mayoría de los colegas rechazará este dato; hasta el momento, Ibarra daba esa fecha al primer poblamiento de América (y no de Argentina), justificándola detalladamente en obras de mayor envergadura como *Sudamérica indígena* (Buenos Aires, 1994).

La clasificación de las culturas de la tercera fase es perfectamente coherente, aunque tampoco aquí estén de acuerdo todos los demás arqueólogos; de hecho, cada uno tiene su propia ordenación. Más información al respecto, con abundancia de ilustraciones y discusión de teorías ajenas, en la obra de Ibarra repetidamente reeditada *Argentina indígena* (Buenos Aires, 1991).

Alberto Ángel Montoya, *Selección y presentación de Santiago Salazar Santos. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo (Poesía rescatada, 1), 1995, 188 págs. y 3 láminas.*

Es muy elogiable la iniciativa del instituto bogotano de publicar una serie o colección dedicada a rescatar buena literatura nacional caída en el olvido o de difícil acceso actual. El primer volumen es una an-

tología de poesía y prosa (con total predominio de la primera) de este escritor fallecido el 20 de noviembre de 1970. La mayor parte de su producción data de la primera mitad de nuestro siglo, muy especialmente de los años veinte y treinta; ello tiene que ver con un accidente que le hizo perder la vista, como consecuencia de lo cual se aisló por completo y pasó así los últimos 35 años de su vida.

Montoya fue un bogotano acaudalado que nunca necesitó trabajar, aunque jamás viajó al exterior. Fue un *dandy* y un donjuán; dos de sus temas más recurrentes son la mujer y el amor, y numerosas poesías suyas están dedicadas a otras tantas damas de su ambiente social. No falta, sin embargo, una cierta inclinación mística en sus versos. Introvertido, aunque hombre de mundo, se mantuvo independiente de los ismos literarios; llevó su aislamiento final al extremo de rechazar todo tipo de homenajes y de publicidad, después de haber hecho una vida social muy intensa en las décadas precedentes; pero nunca aceptó hacer grabaciones o entrevistas para la radio o la televisión, con excepción de una grabación de sus propias poesías cuando ya era un anciano.

Un botón de muestra de su producción: «Dejó la copa exhausta / sobre la mesa grave. / Descorrió silencioso / los grises cortinajes / y pensó vagamente: / ¿De todo qué nos resta / tras el sensual alarde? / Sólo una flor marchita / en la seda del traje».

El primer hospital de América y otros relatos médicos, *Juan Jacobo Muñoz Delgado, prólogo de Germán Arciniegas. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995, 232 págs.*

Muñoz es médico. Hace una veintena de años fue también Ministro de Educación. En esa época nombró una comisión de estudiosos para que hallaran el lugar en que se fundó la primera ciudad americana continental en el golfo de Urabá: Santa María la Antigua del Darién, abandonada luego de 25 años por su traslado a Panamá. En dicha primera ciudad «se construyó la primera catedral de América a la que vino el primer obispo del hemisferio. Se hicieron la primera casa de gobierno, el primer hospital, el primer lazareto, el primer circo de toros y se realizaron las primeras elecciones libres. Desde allí salieron expediciones a descubrir el Mar del Sur y muchos otros lugares». (19)

Muñoz reconstruye la historia de ese primer hospital en el texto inicial de esta recopilación de discursos y conferencias. Su prosa es agradable y llana, como sucede con los buenos científicos. No hay prosa más legible y substanciosa que la de Einstein en sus artículos de *Mein Weltbild,* o la de Albert Schweitzer en *Aus meinem Leben und Denken;* esta tradición está preclaramente representada en castellano por un Feijóo y un Gregorio Marañón, entre otros.

Los demás trabajos de corte histórico del volumen (la palabra «relatos» del título no debe hacer pensar en historia novelada o algo por el

estilo) son «Historias de la cancerología en Colombia», «Recuerdos del Instituto de Cancerología (1946-1948)» (Muñoz fue jefe de cirugía de este instituto durante más de 20 años), «Maestros de la cirugía» (narración amenísima de épocas pioneras de la medicina colombiana, contada por uno de sus protagonistas como trasfondo de la historia de sus maestros), «La Sociedad de Cirugía de Bogotá» (homenaje a 10 médicos colombianos de la segunda mitad del siglo pasado y primera del presente), «El corazón en Colombia en 1940» (recuerdos sobre todo de su aprendizaje cardiológico universitario) y «César Augusto Pantoja (diciembre 18, 1904 - septiembre 5, 1993)» (discurso fúnebre a este ilustre médico y compatriota).

La obra cuenta con algunos textos de carácter no histórico de los cuales me limito a mencionar dos: «Notas sobre el origen del lenguaje y su desarrollo» (texto leído en 1992 al ingresar en la Academia Colombiana de la Lengua, en sus dos terceras partes se ocupa de los presupuestos fisiológicos del lenguaje y su evolución) y «Orden de la Democracia del Congreso de Colombia» (leído al recibir esta condecoración, asimismo en 1992). En total, una lectura tan entretenida como didascálica.

Libro de los Nocturnos, *prólogo, selección y notas de Vicente Pérez Silva, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1996, 186 págs. y 6 láminas.*

Para celebrar el centenario de la muerte del gran poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896), el instituto editor publica esta obra ilustrada que se inspira en el tema poético más famoso del romántico Silva. Medio centenar de poetas nacionales (y alguna excepción extranjera como Tagore, pero en traducción colombiana y en calidad de epígrafe) discurren aquí literariamente sobre la noche. El prólogo de Pérez Silva lo hace en prosa muy erudita, rastreando este tema en la literatura mundial.

Prescindiendo del material introductorio en prosa y poesía, la obra se divide en cuatro partes. la primera reproduce cuatro *Nocturnos* de Asunción Silva; son lo mejor del libro. La segunda trae cuatro *Nocturnos* de otro afamado poeta colombiano, León de Greiff. La tercera hace lo propio con cuatro *Nocturnos* de Aurelio Arturo. La cuarta, finalmente, abarca los poemas de los restantes autores, presentados en orden alfabético; en su mayoría absoluta están tomados de obras publicadas; sólo unos pocos (por ej. el de Noel Estrada Roldán y el de Jesús Restrepo Rivera) son inéditos.

Novus Orbis, *facsímil del ejemplar rarísimo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, introducción Jesús Paniagua Pérez; traducción y notas: Juan F. Domínguez Domínguez, León: Universidad de León / Cátedra de San Isidoro de la Real Colegiata de León, 1995, 190 págs.*

Entre 1493 y 1525, Pedro Mártir de Anglería (o Anghiera) escribió en latín sus famosas *Décadas* en

honor de la hazaña colombina; el milanés, que conocía personalmente a Colón, fue el primero que, ya en 1493, se refirió a las Indias como *orbis novus*. Sus *Décadas* empezaron a publicarse bastante más tarde: en 1511 en Sevilla. Sin embargo, en 1504 apareció en forma anónima en Venecia, y en dialecto veneciano, un *Libretto di tutta la navigatione del Re de Spagna de le isole e terreni novamente trovati*, que no era más que un resumen (pirata) de la primera de las *Décadas* antedichas. Allí se narraban los tres primeros viajes de Colón, el de Pedro Alonso Niño y el de Vicente Yáñez Pinzón.

En 1507, Fracanzio di Montalboddo publicó en Vicenza los *Paesi novamenti ritrovati et Novo Mondo da Alberico Vesputio Florentino intitulato*, cuyo cap. 4.º era el antedicho *Libretto* en traducción italiana corregida. En 1508 se dio a la imprenta en Milán y en París la no muy elegante traducción latina de los *Paesi* por el cisterciense milanés Madrignani con el título de *Itinerarium Portugallensium ex Ulisbona in Indiam*. La referencia a los portugueses se debe a que los tres primeros capítulos de la obra de Montalboddo narraban las navegaciones de los portugueses, traducidas del portugués al italiano. Más tarde Simón Gryneo, teólogo protestante alemán, publicó una recopilación de Juan Hutiquio que contenía esta traducción de Madrignani y otros materiales; el conjunto (Basilea, 1532) es la obra conocida como *Novus Orbis*.

Esos otros materiales abarcaban dieciséis textos en diversos autores; la presente edición facsímil se limita a reproducir dos de ellos (con sus correspondientes traducciones de Domínguez), el primero de los cuales ya figuraba en la colección de Montalboddo y en la de Madrignani; los dos textos son de Vespucio: su epítome (*Navigationum Alberici* [sic] *Vesputii epitome*, de 1503 o 1504, previamente difundido con el título de *Mundus Novus*) y su narración de los cuatro viajes (*Americi Vesputii Navigationes IIII*, de 1504 o 1505 o 1506); no se sabe en qué lengua escribió Vespucio originariamente estos trabajitos.

El ejemplar del *Novus Orbis* empleado para esta edición llegó a la Real Colegiata de León encuadernado junto con otras obras que también se habían impreso en Basilea por la misma época; el bibliotecario de la institución isidoriana puso en su momento, al volumen completo, el título global de *Novi Orbis Descriptio*, si bien no todos sus textos se ocupan del Nuevo Mundo. Volviendo a nuestro *Novus Orbis*, el cual tampoco contenía exclusivamente textos sobre el Nuevo Mundo, importa señalar que la presente publicación no es una edición crítica, sino que la crítica del original latino se limita a una «fe de erratas» del traductor y a una serie de aclaraciones utilísimas puestas por el mismo en las notas; a este Domínguez cabe el mayor mérito de la obra, si bien no debe olvidarse la enjundiosa introducción de Paniagua.

Visiones, curaciones y arte en el Antisuyo, *Jerónimo Eláez Ramírez, Qosqo: Municipalidad del Qosqo, 1995, 110 págs.*

Este librito del antropólogo Eláez trata del chamanismo (en particular la medicina, incluyendo las drogas) que se practica en el Antisuyo (región N.E. del antiguo imperio incaico, aunque en la actualidad se extiende mucho más hacia la selva amazónica que entonces). La sesión chamánica (p. 13) evidencia un carácter totalizador: la causa de la enfermedad es buscada «en un desarreglo social y ecológico» (p. 14).

Para los indígenas, el mundo mítico y ancestral es más real que el cotidiano; ello se debe en buena parte a que toman contacto con aquél gracias a las drogas, las principales de las cuales son (en dicha zona) el ayahuasca, el toe, el tabaco y la coca. El objetivo de tomar contacto con el mundo de lo trascendente es aumentar el saber y el poder (p. 32). Aparte de los alucinógenos, se emplean con la misma finalidad el alcohol, la música de tambor y la falta de sueño (p. 28). En su cerámica y sus tejidos, los indígenas usan los dibujos que ven en las alucinaciones.

El mundo espiritual antisuyano es animista: todo ser tiene espíritu. Hay espíritus con poder y otros sin poder. El chamán se adueña de ellos en sus trances y los convierte en espíritus ayudantes (p. 39). El aprendizaje chamánico «dura de seis meses a dos años» (p. 40); aunque el autor no lo diga, esta importante diferencia de la duración resulta de la existencia de distintos grados de aprendizaje: el primero se alcanza a los seis meses, y el de «maestro» a los dos años, aunque la duración no está preestablecida de manera rígida. A esto se añade «un asunto de extrema importancia: el aprendizaje se basa más en la comunicación con los espíritus en el trance que en la enseñanza del maestro» (p. 40).

Eláez suministra, finalmente, muchos detalles más sobre las prácticas terapéuticas y las alucinaciones. Sobre estas últimas, dedica mucho espacio a buscar una interpretación científica aceptable, importante para quien acepta el valor empíricamente constatable de sus efectos (por ej. los terapéuticos y los creativos en el arte); es una confrontación útil con las opiniones encontradas que han emitido al respecto diversos autores importantes, algunos de los cuales (como Aldous Huxley y Carlos Castaneda) parten de experiencias personales con alucinógenos.

Visión castrense del antiguo Perú, *Rómulo Zanabria Zamudio, Qosqo: Municipalidad del Qosqo, 1994, 242 págs.*

Esta obra es única en su género. Hasta ahora no existían más que tratamientos parciales del tema; Zanabria, en cambio, abarca todas las épocas prehispánicas con sus respectivos hábitos guerreros: la

más remota de cazadores y recolectores (comenzando con una descripción geográfica), la de los primeros ejércitos propiamente dichos (Chavín, Sechín, Parakas, Nazca, Recuay, Moche y Vicús) y la de Tiawanako y culturas subsiguientes (Wari, Chimú y Chachapoyas), para concluir con una detallada exposición del Tawantinsuyu.

Uno de los méritos de esta obra es no limitarse a lo castrense sino, más bien, exponerlo siempre en el contexto de la cultura tanto material como espiritual. Así, por ejemplo, en el capítulo inicial se discuten las formas primigenias de sobrevivencia, la creación de los primeros ayllus, el matriarcado concomitante a la aparición de la agricultura, el inicio de la sociedad estratificada, etc., y en los capítulos siguientes se informa cada vez más sobre la religión y la estructura social de los pueblos tratados.

Sin embargo, es lógico que se dé preferencia a armas y tácticas guerreras. La flecha, la honda y la estólica o propulsor aparecen ya en el período lítico; la estólica se usa luego mucho en Chavín, donde probablemente aparecen los primeros escudos; Sechín cuenta con estólicas pero no con escudos; Paracas, con porras y hachas pero no con estólicas; etc. Las armas, por otra parte, delatan modalidades guerreras: si en Recuay y Moche (grandes enemigos, protagonistas de «las más feroces y encarnizadas batallas de la historia del Antiguo Perú»: p. 67) se usaban sobre todo mazas y escudos, es porque allí se prefería el combate cuerpo a cuerpo. En las primeras culturas estatales se supone que la táctica habitual de combate habrá sido la del ataque por sorpresa, con matanza general de los vencidos, excepto los que se dejaran para servir de esclavos o para sacrificios humanos. Dicha matanza general parece haberse aminorado en la cultura moche (por lo demás sumamente guerrera), la cual perfeccionó la maza y el escudo.

Con Tiawanako se revoluciona el arte militar: la incorporación del arco y la flecha (armas ya conocidas en la zona selvática pero no en la serrana) permite combatir a distancia, con lo cual el ataque por sorpresa deja de ser la única táctica posible; además la coexistencia de armas para el combate a distintas distancias da origen a unidades especiales (arqueros, honderos, lanceros, porreros y hacheros), lo cual introduce aun más posibilidades tácticas. La alternancia de sequías e inundaciones en el Altiplano debe de haber sido la causa de que los tiawanakenses hayan tratado de expandirse por otros territorios; partiendo de los rastros arqueológicos de dicha expansión, Zanabria imagina dos ejércitos, uno de los cuales habría bajado a la costa para llegar hasta Nazca y fundirse con la población local, y el otro habría avanzado por la sierra hasta Ayacucho, donde se fundió pacíficamente con los warpa y dio origen a la cultura wari (y a la lengua quechua, según el autor); ésta, a su vez, debido a que el

nuevo territorio pronto resultó estrecho, realizó su propia expansión imperial (su capital se habría trasladado así a Pachakamaq).

La parte dedicada a los incas abarca la segunda mitad del libro y está llena de datos e interpretaciones importantes; imposible resumirla aquí; baste decir que la minuciosa descripción de la guerra civil entre Atahualpa y Wáskar es de lectura apasionante. Para concluir, no quier dejar de mencionar que el texto de Zanabria va avalado continuamente por referencias a la mejor bibliografía disponible, muy especialmente los cronistas, que Zanabria parece conocer a la perfección.

Agustín Seguí

Los libros en Europa

¿Invento o realidad? La generación española de 1898, *José Luis Bernal Muñoz, preliminar de Pío Caro Baroja, Pre-textos, Valencia, 1996, 167 págs.*

El término «generación de 1898» ha venido suscitando polémicas desde que Ortega y Gasset lo empleara por vez primera en febrero de 1913. Obras bien conocidas, como *La invención del 98 y otros ensayos* (Gredos, Madrid, 1969), de Ricardo Gullón, han contribuido a marcar distancias en esa controversia. El estudioso José Luis Bernal Muñoz se propone ahora terciar en el inacabado debate con un punto de vista tributario del método histórico de las generaciones. Recogiendo las reflexiones de Ortega, Mannhein y Petersen, entre otros, no sólo apunta todas las posibilidades de ese método, sino que lo aplica meticulosamente al fenómeno literario que presta título a la obra. Aun reconociendo que no escasean motivos para considerar a los noventayochistas como una manifestación del modernismo, Bernal cree posible demostrar que esa generación existió como tal. Para el autor, es necesario entenderla como una unidad generacional, integrada por «individuos que afrontan su circunstancia histórica común con determinadas características homogéneas, pero manteniendo posiciones personales diferentes y a menudo radicalmente opuestas» (p. 87). Las conclusiones vienen justificadas por la aplicación de los factores recogidos por el método clásico de Julius Petersen: herencia, fecha de nacimiento, elementos educativos, comunidad personal, experiencia de la generación, el guía, lenguaje de la generación y anquilosamiento de la vieja generación. Interesa tener en cuenta que los resortes del mecanismo generacionista cuentan en este caso con un defensor excelentemente documentado, que resuelve con habilidad las dificultades conceptuales del asunto, abundando en todos aquellos extremos que pueden ser objeto de duda. Por lo demás, en modo algu-

no se descubre en el libro la intención de manifestar exclusivamente una doctrina científica, pues queda abierto un diálogo provechoso que recibirá nuevas voces.

Hay aquí planteado, aparte del debate entre los saberes especializados y los interdisciplinares, un motivo de reflexión del todo actual. En cierto sentido, como diría un semiólogo, bastante de performativo hay en la moderna lectura de aquella generación. Ese espíritu del 98, tantas veces mal invocado por políticos y periodistas de hoy, corre el riesgo de quedar simplificado en una profecía autocumplidora; un diagnóstico tan concluyente que acaba por hacerse realidad. Es su complejidad, la diversidad de sus fuentes y conclusiones, aquello que el libro de Bernal sugiere y lo que, más allá de objetivos comunes, engrandece a sus figuras.

Sistemas de escritura, *Geoffrey Sampson, traducción de Patricia Willson, Gedisa, Barcelona, 1997, 329 págs.*

Un año después de su publicación en portugués (Ática, São Paulo, 1996), aparece la edición en castellano de *Writing systems* (1985), un manual de provechosa lectura para quienes desean aproximarse a la escritura a través de los métodos de la lingüística moderna. En él, Geoffrey Sampson establece una tipología de los distintos sistemas de escritura existentes, describe su evolución e incluso llega a plantearse cuestiones de orden psicosociológico al respecto. Hay que decir que es en la segunda actividad donde el investigador revela una mayor solvencia. Entiende que la lingüística de la escritura permite desandar el camino hasta llegar cerca del origen, y así lo pretende, fijando el punto de partida en las inscripciones sumerias. Le interesa dilucidar el grado de eficacia de los sistemas, sus condicionamientos sociales y políticos, sus variaciones en función del tiempo y la dispersión geográfica; lo cual nos lleva al razonamiento teórico que sirve de clave al proceso: caso de no considerar la escritura como un fenómeno general, fijando la atención sólo en el subtipo segmental de escritura fonográfica, es lícito suponer una teoría monogenética en la que el alfabeto semítico resulta el antepasado de casi todas las escrituras alfabéticas.

Pero no queda limitado el desarrollo del tema al entorno occidental. Más interesante si cabe es lo referido acerca de tres formas de escritura orientales: el han'gul coreano, el chino y el japonés. Estudioso desde hace años de estos tres sistemas, Sampson provee una excelente guía de iniciación, útil para un primer acercamiento al complejo mundo de los ideogramas asiáticos. La escritura coreana es fonográfica, a semejanza de la familia semítica, mientras que el sistema chino es logográfico. Más complejo es el caso del japonés, pues hemos de hablar de un sistema mixto, en el que concurren dos silabarios –*katakana* y *hiragana*–

y un desbordante conjunto de *kanjis* o ideogramas. La lectura de estos últimos es básica para descubrir su significado, pues muchos tienen idéntica pronunciación; sólo la diferente disposición de los trazos permite entender de qué se habla realmente. Semejante complejidad es aliviada en Occidente por sistemas de transcripción como el Hepburn, útiles para incorporar vocablos chinos y nipones a nuestra escritura. No es ésta la única vez que el autor, profesor en la Escuela de Ciencias Cognitivas e Informática de la Universidad de Sussex, ha abordado esta complicada materia. Notables artículos como «Chinese script and the diversity of writing systems» *(Linguistics* n.32, 1994) prueban que la experiencia investigadora de Sampson sigue un curso que, a buen seguro, aportará nuevas e interesantes novedades en este tipo de estudios.

José Antonio. La biografía no autorizada, *César Vidal, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1996, 320 págs.*

Cuando Dionisio Ridruejo evoca en sus memorias la figura de José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), lo hace bajo el epígrafe *Cómo se eleva un mito.* Ciertamente, una mayoría de sus biógrafos ha cumplido esa labor mitificadora. Aprehender en unas páginas la existencia de quien tanto odio y adoración ha suscitado es una tarea que exige, aparte de rigor al consignar los hechos, un eje constructor bien definido. El historiador César Vidal ha elaborado una biografía curricular, con escaso margen para la conjetura, discriminando lo accesorio y logrando así una mayor profundización en la psicología humana de quien fue convertido por la propaganda franquista en modelo de comportamiento, mártir, héroe casi romántico, fantasma sin otra memoria que la perfilada por sus hagiógrafos.

Desoyendo aquellas voces que han insistido en reforzar el perfil más favorecedor del fundador de Falange, César Vidal se propone en su monografía la tarea de arrojar luz sobre aquellos aspectos más inquietantes y desconocidos de quien, seducido por el fascismo, alentó sin tregua la conspiración contra la República. Nótese que esta intención del historiador denuncia una carencia, pues apenas hay libros sobre el personaje que, a su juicio, escapen del mito popularizado en el franquismo, dato constatable incluso si se revisan los escritos que no pretenden la apología.

Vidal no ha escrito una obra de erudición, sino un texto accesible, ameno, destinado a un público no necesariamente especializado. Ello queda explicado por el lenguaje empleado y el tipo de apuntes que contextualizan cada momento de su personaje. En las páginas de este libro queda de manifiesto cómo los afanes del protagonista se encauzan siempre hacia la consecución del poder, identificando el fascismo como la gran posibilidad antirrepubli-

cana. El pensador apenas existe; es contradictorio y mediocre, cuando no falaz. Y queda subrayada esa «moral de señoritos», siempre caprichosa, que hace dudar al biógrafo de otra leyenda muy extendida, la que propone un José Antonio vivo tras la victoria franquista, moderando los excesos en la represión contra los perdedores. Queda en evidencia que quien antes había defendido la dialéctica de los puños y las pistolas, difícilmente se dejaría llevar por la compasión, sobre todo llegado el momento de imponer por las armas el nuevo Estado. Sustraer al personaje de la violencia de su doctrina es algo ilusorio, y Vidal no aspira a ello en grado alguno.

Prisión y muerte en la España de postguerra, *José Manuel Sabín, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1996, 332 págs.*

La represión franquista en la postguerra española quedó encarnada en un Gobierno cirujano. Los males nacionales fueron solucionados mediante la extirpación. Si en un primer momento era pertinente la eliminación sistemática de quienes no encajaban en el modelo, más adelante, como alternativa, se plantearía el adoctrinamiento, la reconversión del adversario. Y en el proceso entre ambos extremos, las condenas, la incertidumbre, el hambre y los males de la cárcel. Vista la barbarie de aquella guerra, parece coherente que se prolongase para una parte de los vencidos a través de las torturas y las ejecuciones sumarísimas.

La voluntad del libro de José Manuel Sabín es, justamente, recordarnos los detalles de esa etapa, y lo hace apelando a todo tipo de fuentes, desde archivos carcelarios a memorias personales, todo ello con ánimo sistemático, aunque sin que la prolijidad documental canse al lector. Sabín ha revisitado los horrores del enfrentamiento civil, distinguiendo el origen de muchas crueldades. La exposición historiográfica nos sugiere que los métodos de las tropas franquistas en el frente se prolongaron, adaptados a la nueva situación, tras la victoria de los sublevados. Cuando menos, no supusieron un cambio de talante significativo. En los tribunales militares y su actividad temible durante la postguerra no hay indicios de una mayor tolerancia.

El autor aporta datos incontestables sobre depuraciones y encarcelamientos. La vida cotidiana en las prisiones, muchas veces previa al pelotón de ejecución, es retratada con rasgos impresionistas: hacinamiento, falta de comida, enfermedades, maltrato físico. En este sentido, el cúmulo de anécdotas está narrado con coherencia y sobriedad, sin caer en la historia novelizada, lo cual resulta meritorio, dada la naturaleza emotiva de estos materiales. Cabe recordar aquí que los testimonios en primera persona están seleccionados con acierto, buscando las voces de aquellos testigos que mejor pueden respaldar la exposición de tantos horrores.

Completan esta semblanza colectiva las páginas dedicadas a la guerrilla antifranquista, fenómeno que el historiador define como consecuencia de una situación represiva, con escasísimo margen de integración para quienes combatieron a los sublevados. Es aquí donde mejor se define la guerra inacabada.

Estamos, pues, ante un elogiable ejercicio de investigación histórica, recomendable para quienes deseen un primer acercamiento a los oscuros episodios que siguieron al enfrentamiento civil en España.

Guzmán Urrero Peña

El hombre romántico, *François Furet y otros, traducción de Mauro Armiño y otros, Alianza, Madrid, 1997, 321 págs.*

Este libro pertenece a la serie «El hombre europeo» y la elección de Furet –recientemente fallecido– como coordinador, es un acierto, pues el romanticismo fue, entre otras cosas, revolucionario, y Furet se ha especializado en el estudio de las revoluciones modernas, en su ambivalencia y su carácter de religiones secularizadas. La única religión contemporánea, si hacemos caso del romántico ruso Herzen.

Los mejores aportes son los de Giorgio Comascini sobre el médico y Sergio Givone sobre el intelectual. El primero hace un estudio de la medicina romántica como filosofía natural de la vida, logrando una auténtica antropología de la enfermedad. El hombre romántico es naturaleza degradada por el morbo, pero, a la vez, como quiere Novalis, alguien que se libera del cuerpo, se espiritualiza y se torna sublime y lúcido gracias a la enfermedad.

Givone, inopinadamente, abunda en lo mismo, describiendo al intelectual romántico como acechado por la imperfección y, a la vez, por el infinito. Imperfecto, siente la ausencia constante de algo que no puede identificar sino como falta. Anheloso de infinito, intenta colmar lo incolmable, lanzándose hacia el abismo de la mística o el torbellino de la historia. La verdad, al revés que en el racionalismo inmediatamente anterior, será para el romántico algo ambiguo y enigmático, que se revela en el lenguaje poéticamente considerado. De ahí la importancia protagónica del arte como sustituto de las religiones derogadas. El arte de la revolución y la revolución como obra de arte.

En otros capítulos de desigual enfoque, pero de excelente nivel académico, tenemos a Heinz Haupt («El burgués»), Sidney Pollard («El trabajador»), Stéphane Michaud («La mujer»), Fabienne Reboul («El maestro de escuela»), Philippe Boutry («El cura») y Bronislaw Baczko («El revolucionario»).

El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura, *Alberto Castoldi, traducción de Francisco Martín, Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1997, 280 págs.*

El uso de drogas estimulantes o analgésicas es inmemorial. Forma

parte de la farmacopea humana, de esa exploración de la naturaleza con el fin de ir más allá de ella, tan propia de la condición antifísica del ser humano. Castoldi ha hecho una doble investigación: el hallazgo y consumo de drogas y su variación histórica; es decir, su distinta evaluación cultural según las épocas, con especial hincapié en los escritores que consumieron drogas y sus efectos en la producción literaria correspondiente.

En el minucioso catálogo figuran el opio, el hachís, la morfina, el éter, la cocaína, la mescalina y el ácido lisérgico. Paralelamente desfilan románticos, decadentes, surrealistas, generación *beat,* neomísticos, rockeros, santos y perversos, contemplativos e hiperactivos, suicidas que buscaron la disolución e hiperlúcidos que persiguieron la acuidad de una mirada que volviera inmortal el mundo pasajero de las cosas sensibles.

No estamos ante un ensayo crítico, sino ante una crónica, informada y amena, cuyo tema es la constancia humana en trascender, en estar siempre más allá, en romper fronteras y formas, para hallar nuevas fronteras y formas, o sea nuevos estímulos a la trascendencia. A veces, la droga exalta el cuerpo hasta hacerlo cósmico. Otras, lo cancela y es entonces el mundo quien lo ocupa. En esa tensión, la imaginación poética puede hacer muchas cosas.

B.M.

Conversaciones sobre lo invisible, *Jean Andouze, Michel Carré y Jean-Claude Carrière, Seix Barral, Barcelona, 1997.*

En el Instituto de Astrofísica de París, dos hombre de ciencia –Jean Andouze y Michel Carré–, se reunieron durante más de dos años con el escritor y guionista de cine Jean-Claude Carrière para hablar de todo lo que existe en la tierra y en el cielo.

Ese «invisible» que nos rodea y nos conforma –nuestros átomos son iguales a los de las estrellas, se anota– permite discurrir sobre las lejanas galaxias, los «agujeros negros», los invisibles neutrinos: no se ven, pero están en todas partes, nos atraviesan, atraviesan el mundo y también esta revista y a sus lectores –pero asimismo se remontan a los mitos antiguos.

Los astrofísicos representan a la ciencia, sus descubrimientos y sus dudas. Carrière se encarga de suscitar las preguntas y los ecos que la intuición humana ha imaginado desde siempre ante los enigmas del cosmos. Así se habla del cine, de las herejías, de Platón y los dioses indios que pueblan el Mahábhárata.

Una de las nociones más fascinantes de la ciencia reciente es haber descubierto la unicidad del universo: «Es en efecto una inmensa noticia. Materia y luz son las mismas en todas partes. El mundo es uno, ya se sospechaba desde hace mucho tiempo, pero la verdad...». Esa identidad física que

proclama la astrofísica es «una doble identidad, la de la substancia de la materia y la de las leyes que la rigen. Lo que está aquí, está en otra parte; lo que no está aquí, no está en ninguna parte».

Curiosamente, este diálogo que salta con humor (y rigor) de la cosmología a la literatura, pese a su modernidad, recuerda las conversaciones entre el poeta Michel Ardan y los matemáticos Barbicane y Nichols en sus viajes a la Luna en la novela de Julio Verne. El siglo y pico transcurrido no borra las semejanzas y virtudes de los protagonistas: la experimentación y la duda de los científicos ante los enigmas naturales, la memoria de los poetas que también se aventuran entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño. Pero ante tanto vértigo, ya no se sabe quién es más atrevidamente soñador, los científicos o el literato.

J.A.M.

En América

Coproducción cinematográfica

Las dificultades económicas que atraviesa el cine sudamericano obligan a los productores a soluciones inesperadas, como la coproducción entre un país otrora poderosísimo –Brasil– y otro, de muy modesta trayectoria, el Paraguay. Imágica Produçoes y Ara Films unieron sus esfuerzos y sus riesgos para editar *El toque del oboe* dirigida por Claudio Mac Dowell y con un elenco donde se mezclan actores brasileños y argentinos, sobre un fondo de paisajes paraguayos.

Un sistema paralelo de apoyo ha permitido la filmación de *El toque del oboe:* un subsidio del Ministerio de Cultura del Brasil, una ayuda de fundaciones holandesas y un premio empresarial (HBO Brasil) que aporta 200.000 dólares para terminar el pago de los gastos directos y financiar la distribución del filme en portugués, teniendo en cuenta un público potencial de más de cien millones de espectadores.

La obra de Bartomeu Meliá

Nacido en 1932, el jesuita español Bartomeu Meliá se instaló en Paraguay en 1954 y desde entonces ha vivido en el país guaranio, con dos interrupciones: un viaje de estudios entre 1958 y 1969, y un exilio político (1976-1989) al final de la dictadura del general Stroessner.

En la actualidad dirige la revista *Acción* y forma parte de la Comisión Nacional de Bilingüismo. Acaba de publicar *El Paraguay inventado* (edición del Centro de Estudios Antonio Guasch) donde continúa la línea ensayística trazada en un texto anterior, *Una na-*

ción, dos culturas. El Paraguay de Meliá es un país que impone ser inventado, porque se trata de una construcción estatal sobre dos naciones, que conviven y se mezclan sin perder su autonomía: la hispanoparlante y la guaraní. Una sociedad en continuo estado de invención y descubrimiento promueve un modelo antropológico singular, incomparable a las demás sociedades sudamericanas.

El fondo de la maleta

Doscientos años de romanticismo

Es siempre difícil y discutible precisar fechas en cuanto al comienzo de un gran movimiento intelectual, artístico y político como el romanticismo. También es necesario. El acta fundacional romántica se suele fijar en 1797, cuando se publica (aunque algunos prefieren creer que la impresión fue del año anterior) el libro de Wackenroder *Herzergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders,* algo así como *Efusiones del corazón de un monje amante del arte.*

Libertad, disolución de los géneros, privilegio del sentimiento y otros tópicos han acreditado la supervivencia del romanticismo. La vulgata considera romántico al idealista sin sentido de lo concreto, al enamorado sin pretensiones de matrimonio, al aficionado a los paisajes lejanos (alejados de su domicilio cotidiano), al raro y melancólico. No faltan fiscales ante el inasible tribunal de la historia –el más leído y desdichado: Georg Lukács– que lo condenan como responsable de los desmanes nacionalsocialistas, por su culto a la sinrazón, el impulso, la oscuridad, en lugar de las luces de la razón, que tampoco dejaron de invocarse para desmanes comparables.

Recogiendo al azar, quizá podríamos considerar que el acicate más poderoso del romanticismo sea, como quiere Walter Benjamin, el intento de pensar lo infinito y su resultado antropológico: la consciencia desdichada. El hombre, animal finito que reniega de su finitud, se marca de imperfección y de vértigo al enfrentarse con la infinitud. El sujeto está, entonces, separado de sí mismo, distante de su vida auténtica, cercado por su historia. Ese mismo año le tocaba nacer a un futuro romántico francés, Alfred de Vigny (1797-1863), a quien corresponde aquel decisivo verso que vale por tantos volúmenes de especulación metafísica sobre el sujeto: *Entre moi-même et moi, si grande est la distance.*

Entre yo y mí hay una gran distancia, como entre el lenguaje y las cosas, según apunta Novalis. Las cosas que nombra el lenguaje están separadas de las nombrado-

ras palabras y esa escisión permite al lenguaje saberse, hablarse, referirse a sí mismo. Esta autonomía del lenguaje es profética en el romanticismo. Nada de lo hecho por la lingüística, la poética, el psicoanálisis o la semiótica de nuestro tiempo, existiría sin aquella intuición poética acerca de la autoconsciencia de la palabra.

Por estos desencuentros radicales, el romanticismo buscó el lenguaje perfecto, pleno, autorreferente, autónomo, el lenguaje absoluto, desasido de la servidumbre ante la realidad circunstante, un lenguaje que respondiese al arte en tanto lo inefable que sólo puede ser comprendido por cada quien, en la intimidad de su sentimiento. Creyó hallarlo en la música. El artista era el sujeto hundido en el abismo de su mismidad, asocial, genial pero incapaz de vivir (de convivir), que se fugaba hacia lo primitivo y puro, encontrando en la estética un sustitutivo de la ética y la religión que lo redimiera de la historia.

Los románticos nacieron, como casi todo el mundo, gracias a un trauma: la Revolución Francesa, su ilusión mesiánica y la desilusión del jacobinismo. No es la menor similitud con nuestro siglo. Tampoco lo es la respuesta restauradora y reaccionaria, que intenta reconstruir el orden que la historia se llevó en su bulimia procesal. Somos bastante más románticos de lo que creemos, no sólo por las revistas del corazón, los folletines televisivos y los heroísmos del *film-comic,* sino porque seguimos queriendo olvidar la carga de la historia, tan lejos siempre de nosotros mismos.

El doble fondo

El retorno de Heine

Heinrich Heine (también llamado por sus coetáneos Harry, Henry, y con mofa hasta Haarüh), nació el 13 de septiembre de 1797 en Düsseldorf, en el seno de una familia judía, y moriría en París (1856) tras ocho años de postración. Nietzsche dijo que en Alemania sólo había dos grandes prosas: las de Heine y la suya. Thomas Mann, en 1928, trató de rescatarlo del odio de sus compatriotas, que no podían asimilar la mordacidad de sus críticas. No tardarían en prohibirlo en la Alemania nazi, como poco más tarde fue marginado en la Alemania federal. Fue un hombre molesto en su tiempo y su tiempo no se encontró a gusto con una mente escéptica y librepensadora, capaz de volverse contra su propio país con las armas de la crítica. Se manifestó contra "los fariseos de la nacionalidad", especialmente contra el espíritu de *Deustschland über Alles* (Alemania

sobre todo), quizás intuyendo que por ese camino se llegaría al Alemania contra todos, y esto no se perdona fácilmente. Tuvo que exiliarse en París a partir de 1831, ciudad donde vivió doce años y en la que conoció a Karl Marx en 1843. El filósofo y economista dijo de él que era el escritor alemán más grande después de Goethe. En sus *Memorias,* encontradas entre sus inéditos –que fueron destruidos en buena parte por la censura oficial– Heine nos cuenta algo que le define en parte: «Es acto inmoral e ilícito la publicación de tan sólo una línea de un escritor que éste no haya dedicado a un gran público". Esta vocación de intelectual se explica aún más con esta otra aseveración suya: «los artistas son al mismo tiempo tribunos y apóstoles». Criticó al romanticismo («poesía del desmayo») y se propuso pasar del dolor universal al poeta político. Se educó bajo la mirada ilustrada de su madre (discípula de Rousseau) y del espíritu francés que dominaba entonces en su ciudad, y lo que le otorgó un talante escéptico, pero muy poco aprecio por la literatura francesa, especialmente la poesía. El hexámetro francés –dijo haciendo una greguería antes de Gómez de la Serna– es un hipo rimado. La madre luchó por apartar al joven Heine de la superstición y la poesía, como si encarnara la República de Platón, pero un padre jugador, amante de los caballos y de los perros, protector de actrices, le ayudó a equilibrar la herencia. Detestó con culpa a su madre, y amó a su padre. Abjuró de su religión en 1825 convirtiéndose al luteranismo.

En España fue muy conocido en la segunda mitad del siglo pasado, traducido, entre otros por Eulogio Florentino Sanz (1825-1881) y Augusto Ferrán (1836-1880), el gran amigo de Gustavo Adolfo Bécquer; pero se le fue olvidando, siguiendo la tradición de su propio país, y es escasa la suerte que ha corrido en el siglo XX. Hay que recordar primero que Heine se interesó por la literatura española, especialmente la barroca, gracias al éxito que tuvo nuestro teatro en la Alemania romántica. Leyó *El Quijote* en su infancia, en la traducción de Ludwig Tieck, y desde entonces lo releía cada lustro de su vida. Vio en él «la mayor de las sátiras contra el entusiasmo humano», y en Cervantes «al fundador de la novela moderna». Esta lúcida visión está, sin embargo, muy determinada por los intereses de su propia obra. La modernidad de Cervantes la ve Heine en la descripción de las clases bajas y las realidades sucias unidas a su concepción general de la sociedad. En este elemento «democrático» radicaría su modernidad, sin duda imaginando su propia tradición literaria.

Colaboradores

JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO: Historiador español, profesor de historia contemporánea en la Universidad de Córdoba.

ALAIN DIDIER-WEILL: Médico y psicoanalista francés. Reside en París.

JORDI DOCE: Crítico y poeta español, profesor en la Universidad de Oxford.

GUSTAVO GUERRERO: Crítico venezolano, lector de español en las ediciones Gallimard.

JAMES FENTON: Crítico literario inglés, colaborador del *New York Review of Books.*

EDUARDO FOULKES: Psicoanalista argentino residente en Madrid.

ROBERTO HARARI: Psicoanalista argentino residente en Buenos Aires.

ALBERT G. HAUF: Hispanista alemán, profesor en la universidad de Valencia.

LEOPOLDO HONTAÑÓN: Crítico musical español residente en Madrid.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino residente en Madrid.

ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA: Crítico de música y pintura español, residente en Madrid.

SELENA MILLARES: Hispanoamericanista española, profesora en la Universidad Autónoma de Madrid.

OSVALDO RODRÍGUEZ: Hispanoamericanista español, profesor en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

MOUSTAPHA SAPHOUAN: Psicoanalista egipcio de habla francesa, residente en París.

AGUSTÍN SEGUÍ: Crítico colombiano, profesor en la universidad de Saarland (Alemania).

GUZMÁN URRERO PEÑA: Licenciado en ciencias de la información, especialista en medios masivos.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en..

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año..	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año..	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año..	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año..	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Español y portugués:
Diálogos

escriben

Haroldo de Campos, Francisco José López Alfonso, María Ángeles Álvarez Martínez, María Augusta da Costa Vieira, María Teresa Celada, José Manuel Cuenca Toribio, Soledad Miranda García, Leopoldo Bernucci, María de la Concepción Piñero Valverde y Eva Valcárcel


MINISTERIO DE ASUNTOS
EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL


COOPERACION
ESPAÑOLA

700 Pts.